Rembrandt

Ein historisches Problem

Von

Max Lautner

Berlin W 30
Hermann Walther Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.
1910.

Rembrandt

Ein historisches Problem

Von

Max Lautner

Berlin W 30
Hermann Walther Verlagsbuchhandlung G. m. b. H.
1910.

Als mein Buch „Wer ist Rembrandt?“ i. J. 1891 erschienen war, erregte sein Inhalt, durch den der Künstlerbegriff „Rembrandt“, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hatte, klargestellt und dahin berichtigt wird, daß nicht der wirkliche Rembrandt van Rhyn, sondern ein anderer Künstler die diesem Künstlerbegriffe angehörigen Werke geschaffen hat, das größte Aufsehen. Männer der Presse und Professoren der Kunstgeschichte an deutschen Universitäten pflichteten mir bei und erregten dadurch den Zorn derjenigen Kunstgelehrten, die sich mit dem Rembrandt-Begriffe, der Tradition folgend, bis dahin am meisten beschäftigt hatten.

Ich will indessen grundsätzlich auch in dieser kleinen Schrift meine Gegner nicht namentlich anführen, sondern wieder in der rein sachlichen Weise vorgehen, die mein Buch von 1891 auszeichnet.

Meine Gegner waren von solcher sachlichen Art freilich weit entfernt und haben durch persönliche Invektiven den Sieg über mich davontragen können, weil ich durch ungeheuere Anstrengungen schwer erkrankt war.

Jetzt trete ich, nachdem ich nur wenige Aufsätze seit dem Erscheinen meines Buches in der betreffenden Frage veröffentlicht habe, erneut auf den Plan, um mit dieser

kleinen Schrift, welche in der Hauptsache die alte Rembrandtfrage nur erneut einführen soll, die Ergebnisse meiner nunmehr 25jährigen, fast unausgesetzten schwierigen kunsthistorischen Forschungen der wissenschaftlichen Welt vorzulegen.

Die Person Rembrandts van Rhyn, des Malers, dessen klingender Name den Titel abgibt für diejenigen Werke der Malerei, Radier- und Zeichenkunst, die zumal den deutschen Geist nach Inhalt und Ausführung fast am meisten anziehen, ist an sich selbst sehr wenig interessant.

Auch durch alle Bemühungen der an einer angeblichen Ehrenrettung Rembrandts van Rhyn interessierten Personen ist die Persönlichkeit dieses dunkeln Künstlers nicht interessanter geworden, und das psychologische Interesse der Welt hat sich in dieser Frage jetzt vorwiegend darauf zu konzentrieren, zu beobachten, mit welcher Zähigkeit man an alten Irrtümern und an liebgewordenen klingenden Namen, so auch an dem Namen Rembrandt, festhält.

Das Leben Rembrandts van Rhyn.

Stellen wir das Leben Rembrandts van Rhyn, wie wir es aus den untrüglichsten Quellen, Gerichts-, Notariats- usw. Akten und aus andern Dokumenten kennen, kurz zusammen, so ergibt sich folgendes Bild:

Er ist i. J. 1606 zu Leyden geboren, u. zw. als Sohn eines Müllers. Früh zeigte er Talent zur

Malerei, erlangte aber sonst keine irgendwie bedeutendere Bildung.

Daß sich dieser Mangel an Geistesbildung bei dem jungen Maler bald bemerkbar machen mußte, ist selbstverständlich. Und schon dem Maler Sandrart, einem Biographen jener Zeit, der selbst ein sehr tüchtiger Künstler war, ist diese mangelhafte Bildung des Müllersohnes aufgefallen, als er am Anfange der vierziger Jahre des XVII. Jahrhunderts in Amsterdam weilte. Diese Bildung reichte eben für die Produktion eines großen Künstlers, zumal eines Historienmalers, nicht aus.

Es ist aber eine weit verbreitete irrige Ansicht, daß jemand viele große Kunstwerke von Ewigkeitswert schaffen könne nur allein auf Grund einer künstlerischen Begabung, einer göttlichen Gnade. Das ist völlig falsch; vielmehr ist bei einem g r o ß e n Künstler — neben seiner natürlichen Logik — stets eine höhere Geistesbildung anzutreffen und auch erforderlich: denn aus seinem Wissen bekommt er ja die Objekte und die Auffassung für seine Darstellungen. Ist sein Geist nicht ein reicher und tiefer Quell, so ist er gar zu bald ausgeschöpft, — wie es auch dem armen Rembrandt van Rhyn nach Sandrarts Darstellung ergangen ist.

Es ist unerfindlich, wie jemand zu einer individuellen Auffassung der großen, weltbewegenden Probleme — wie es die religiösen und ethischen Fragen sind, die in „Rembrandts" Werken anklingen, — gelangen sollte, ohne über

sie nach dem Gesamtwissen seiner Zeit, nach der Philosophie seiner Zeit orientiert zu sein. Ein großer Künstler hat in jeder Zeit eine Selbständigkeit besessen im Urteilen, Wissen und Fühlen, mit der er die umgebende Menge weit überragte. Nur so auch konnte ein Künstler dauernd anziehen und die Echtheitsprüfung durch die weitere Entwickelung der Menschheit bestehen. Ein großer Künstler ist nicht naiv: ein Rubens war es nicht, ein Michel-Angelo nicht, ein Leonardo ist in seinen ethischen Auffassungen noch jetzt ein unerreichtes Vorbild der Menschheit. Und diese Ideale, dieses Wissen und hochkultivierte Fühlen, die Summe ihrer Philosophie, ihrer Auffassung von Welt und Menschenleben steckt in ihren Werken, ja, das eben hat ihre Werke gestaltet, ihrer Phantasie die Nahrung, den Nährboden gegeben, zur Fleischwerdung gleichsam ihres Geistes. Diese Künstler waren typische Geister.

Und der größte moderne Künstler germanischen Geistes sollte das nicht auch gewesen sein?

Eine solche Ausnahme existiert nicht in der geistigen Natur der Welt.

Obwohl also ein Jüngling von mangelhafter Geistesbildung und, wie Sandrart ausdrücklich betont, auch ohne Unterweisung und Kenntnis in der Lehre von der Perspektive und den Maßen der menschlichen Glieder usw. und deshalb nur auf sein Augenmaß und Formengefühl angewiesen, errang Rembrandt van Rhyn dennoch

eine frühe Berühmtheit, — eine Berühmtheit, die an sich selbst unerklärlich ist und nur aus dem religiösen Gegensatze Hollands zu der umgebenden Welt erklärlich scheint. Jedenfalls war das nur möglich im Hinblick auf Rubens, den großartigen Ruhmesmaler der katholischen Kirche, grade wegen der Hoffnung, die die Protestanten auf ihn, den jungen Rembrandt, setzten, — zumal bei der fast völligen Konkurrenzlosigkeit während seiner ersten Manneszeit.

Man hoffte auf ihn: daß er der protestantischen Welt das werden möchte, was Rubens der katholischen war. Und man ahnte nicht den ungeheuren Abgrund, der den einfältigen Draufgänger Rembrandt van Rhyn von dem hochgebildeten, feinen und tiefen Geiste des herrlichen Rubens trennte.

So erhielt Rembrandt van Rhyn Aufträge, auch vom Prinzen Friedrich Heinrich der Niederlande, auf Historienbilder. Diese Aufträge und Portraitbestellungen führten ihn nach Amsterdam, auf ein größeres Feld der künstlerischen Tätigkeit, als seine Vaterstadt Leyden es sein konnte.

Nachdem er, vielleicht i. J. 1632, nach Amsterdam übergesiedelt war, heiratete er bald, i. J. 1634, ein Mädchen aus guter Familie, das auch Vermögen besaß.

Von seiner damaligen künstlerischen Tätigkeit ist uns ein Bild erhalten, das leider freilich in photographischer Reproduktion nicht erhältlich ist, so wichtig gerade eine

Reproduktion dieses Bildes wäre. Es ist das „die Reue des Judas". Huygens, der Sekretär des Prinzen Friedrich Heinrich, lobt das Bild ungeheuer. Gleichwohl hat Dr. Bode, der es s. Zt. bei Haro in Paris gesehen hat, bevor die Tagebuchnotiz des Huygens bekannt war, dieses für Rembrandt van Rhyn später beglaubigte Bild dem Lievens, einem für die Kunstgeschichte unbedeutenden Maler, zugeschrieben. Diese Bilderbestimmung beweist, daß wirkliche Werke des Rembrandt van Rhyn mit den Werken, die ihm von der traditionellen Kunstkennerschaft zugeschrieben sind, nichts zu tun haben.

Eine Photographie dieses Bildes wäre wichtig — nicht etwa wegen der Schönheit dieses Werkes, denn es ist nach der Beschreibung ein marktschreierisches Ding, das entweder einen rohen, dürftigen Geschmack jener Zeit in Holland, oder aber jene Hoffnung kennzeichnet, die man auf den jungen Künstler setzte und durch die man über den geringen Kunstwert des Bildes getäuscht wurde, sondern wegen der latenten Signaturen Rembrandts van Rhyn, die zweifellos auf dem Bilde vorhanden sind.

Gut verheiratet, lebte Rembrandt nun in den Tag hinein und scheint mehr auszugeben, als seine Kasse erlaubte. Denn ein Verwandter seiner Frau beschuldigte i. J. 1638 das Ehepaar, daß es mit Prunken und Prahlen das Vermögen der Frau vergeude. Auch betätigte er sich als Sammler, verbrachte hiermit viel Zeit

und steckte das Vermögen seiner Frau sowie sein väterliches Erbteil von 3565 Gld. in allerhand Merkwürdigkeiten und Schmuckgegenstände. Er galt also für einen reichen Mann und auch Sandrart, von dem später berichtet wird, glaubte, daß er als Maler und Radierer, auch durch den Unterricht von Schülern viel Geld verdiente. Aber in der Tat hielten seine Einnahmen mit seinen Ausgaben nicht gleichen Schritt, schon 1637 hatte er sich Geld geliehen, und es kam in der Folge schließlich zum Konkurse. Eine ziemlich unsaubere Machenschaft, die bei einem Künstler ungemein auffallen muß und zu den bedenklichsten Schlüssen die gerechte Veranlassung gibt, war dann die unmittelbare Ursache dieser Katastrophe. Er hatte nämlich ein Haus gekauft und mit geliehenem Gelde bezahlt.

Der Hauskauf.

Im Jahre 1639 kaufte Rembrandt van Rhyn ein Haus für den Preis von 13 000 Gld. Er verspricht, bei Uebernahme dieses Gebäudes 1200 Gld. anzuzahlen. Er rechnete dabei auf die 1200 Gld., die er vom Prinzen Friedrich Heinrich für zwei Bilder der von diesem bei ihm bestellten Passionsfolge erhalten sollte. Diese Rate von 1200 Gld. sollte im Mai 1639 gezahlt werden, eine gleiche im November, die dritte Teilzahlung im Mai 1640, — die Restsumme in 5—6 Jahren. Dann erst

sollte ihm das Haus zu Eigentum überwiesen werden. Inzwischen sollten natürlich auch von der jedesmaligen Restsumme die Zinsen bezahlt werden, die sich also als Wohnungsmiete kennzeichneten. Indessen war Rembrandt van Rhyn nicht imstande, die Ratenzahlungen innezuhalten, er zahlte aber bis zum Jahre 1653, also in 14 Jahren, ca. 4000 Gld. ab. Freilich lud er sich gleichzeitig fast jährlich neue Schulden auf.

Seit 1647 aber war er alle Zahlungen schuldig geblieben, auch die ausbedungenen Zinsen, also seine Wohnungsmiete.

Da der Eigentümer nun drohte, ihn exmittieren zu lassen, machte er, um sich aus dieser Verlegenheit zu bringen, eine dreiste Transaktion: er lieh sich von dem Ratsherrn Witsen und dem Kaufmann Hertsbeek eine Summe von 8400 Gld. Davon behielt er 809 Gld. für sich zum Leben, zahlte 7591 Gld. für das Haus ab, erhielt dafür das Eigentum an diesem und ließ die Restsumme von 1170 Gld. auf das Haus eintragen.

So war er endlich in den tatsächlichen Besitz des Hauses gelangt, sieben Jahre später, als in dem Kaufvertrage vorgesehen war, und nachdem er inzwischen, vom Jahre 1649 ab, sich seiner Wertsachen, als silberner Leuchter, Schalen, Teller, goldener Ketten und Spangen, einer Schnur echter Perlen, einer silbernen Schenkkanne usw. und eines bei oder von Rubens gemalten Bildes entledigt hatte. Da er aber seit 1647 dem Eigen-

tümer des Hauses nichts gezahlt hatte, so geht aus diesen Verkäufen hervor, daß er den Erlös zu seinem Lebensunterhalte verwendete.

Da nun Rembrandt aber auch für die geliehenen 8400 Gld. keine Zinsen zahlte, so wurden die Gläubiger nach dreijährigem Warten i. J. 1656 schließlich ungeduldig und verlangten ihr Geld zurück.

Was tat nun Rembrandt van Rhyn?

Er übertrug das Eigentum an dem Hause und an allen vorhandenen Sachen seinem 15 Jahre alten Sohne Titus in einer Verhandlung vor der Waisenkammer. Dieses Verfahren mutet an wie der Kniff eines Winkeladvokaten. Seine Gläubiger bezahlte er nicht, und diese hielten seine Handlungsweise für Betrug.

Aus dieser i. J. 1656 zur Katastrophe führenden Angelegenheit des Hauskaufes entwickelte sich ein langwieriger Prozeß, den aber Rembrandt bezw. sein Sohn nach formalem Rechte schließlich gewann. Denn Rembrandt wies nach, daß die Hälfte des Gesamtvermögens zur Zeit des Todes seiner Frau, der in der Kunstgeschichte zu Unrecht so viel genannten Saskia, ungefähr so viel betragen hatte, daß das Haus davon allenfalls hätte bezahlt werden können. Was die Familie davon zu ihrem Leben verbrauchte, ist davon indessen nicht in Abrechnung gestellt.

So blieb Rembrandt van Rhyn den Witsen und Hertsbeek gegenüber Personalschuldner, hat seine Schul-

den aber niemals bezahlt, auch Zinsen nicht, sondern ist immer insolvent gewesen.

Was die Zeugenvernehmungen lehren.

Die Zeugenvernehmungen in dieser Angelegenheit des Vermögensnachweises für die Zeit, in der Rembrandts Frau starb, sind von großem Interesse, — einerseits positiv, da wir hier einmal erfahren, wieviel der Künstler für ein Portrait erhielt, und zwar daß dies 500 Gld. gewesen sind, eine recht ansehnliche Summe für jene Zeit. Andererseits aber müssen wir erstaunen, wie wenig Portraits es sind, die er gemalt hat. Nach denen, die man ihm zuschreibt, müßte man hier eigentlich eine Fülle von Namen hören, eben die Personen, deren Portraits er zu jener Zeit gemalt haben soll. Wir erstaunen über das wenige, was er damals an Portraits geschaffen hat, während er eine Unzahl geschaffen haben soll. Daß aber hier auch nur eine Person ausgelassen sein sollte, ist nicht anzunehmen, da es in Rembrandts Plan und Interesse lag, alle Einnahmen anzuführen, die er damals irgend gehabt hatte. Man ersieht hieraus, daß er die vielen von der traditionellen Kunstkennerschaft für jene Zeiten angenommenen Portraits damals nicht gemalt haben kann. Später aber hat er sie, wie aus seinen dürftigen Verhältnissen hervorgeht, auch nicht gemalt. Auch ein Portraitgruppenbild, ein Schützenbild, wird hier genannt, in dem 16 Personen dargestellt gewesen sind, von

denen jeder 100 Gld. zahlte, der eine etwas mehr, der andere etwas weniger, je nach dem Platze, den ein jeder auf dem Bilde innehatte.

Dieses Schützenbild will man mit der sogenannten „Nachtwache" in Amsterdam konfundieren, dem „Umzug der Bürgerschützen von Amsterdam" oder „Schützenumzug", wie das Bild entsprechend meiner Nachweisung vom Jahre 1891 genannt werden müßte. Es ist da auch mit den Namen der beiden Zeugen in der Angelegenheit des Vermögensnachweises etwas geschehen, worauf ich hier noch nicht eingehen will und eventuell auch niemals eingehen werde.

Indessen schließen alle irgendwie in Betracht kommenden Gründe eine Identität der beiden Bilder aus, sowohl die Berichte der Zeitgenossen und die Zeugenaussagen über das Schützenbild von Rembrandt, als auch die Art der Auffindung des Schützenumzuges im Stadthause zu Amsterdam. Das Schützenbild Rembrandts van Rhyn ist verschwunden.

Wir sehen also aus den bekannt gewordenen Ereignissen, die sich auf den Hauskauf beziehen, daß Rembrandt i. J. 1639 über bares Geld nicht verfügte, daß er die Ratenzahlungen für den Hauskauf nicht innehalten konnte, also in jener Zeit weit weniger verdiente, als er selbst kalkuliert hatte, — daß er seit 1647 nicht einmal die Miete zahlen konnte, sich dann durch den Verkauf seiner hauptsächlichsten Wertsachen das Leben fristete, 1653 das

Haus mit — weiterem — geliehenen Gelde erstand, auch von der geliehenen Summe von 8400 Gld. sogleich 809 Gld. für sich zum Leben behielt und schließlich die 8400 Gld. auch weder selbst, noch deren Zinsen zahlte. Längere Zeit dann, 4 Jahre hindurch, wird er alimentiert und malt in dieser Zeit n i c h t s und wird schließlich als Gehilfe in der kleinen Kunsthandlung seines Sohnes angestellt. Tatsächlich also hat Rembrandt van Rhyn seit 1639 nur ganz wenig verdient, seit 1647 so gut wie nichts mehr, jedenfalls niemals so viel, daß es zur Zahlung der Wohnungsmiete gereicht hätte.

Das Testament der Frau des Rembrandt van Rhyn

Das Leben des armen, einst so viel versprechenden Künstlers ist in der Zeit nach dem Tode seiner Frau nicht nur in Geldangelegenheiten, sondern auch in andrer Beziehung durch die unsaubersten Affären gekennzeichnet. Man kann wohl behaupten, daß er auf das Empfindlichste unter dem Testamente litt, das seine Frau kurz vor ihrem Tode aufsetzen ließ, offenbar im Hinblick auf ein Verhältnis, das ihr Gatte zu der Amme seines Sohnes hatte, einer Trompeterswitwe. Nach diesem Testamente blieb der Künstler so lange im Nießbrauch und in der Verwaltung des Vermögens, als er nicht heiratete und seinen Sohn, der 1641 geboren war, gut erzog.

Sobald er aber heiratete, mußte er alles herausgeben, was seine Frau in die Ehe gebracht hatte bezw. was ihr

als Hälfte von dem beiderseitigen Gesamtvermögen gehörte, und dieses fiel dem Sohne zu. Falls aber der Sohn gestorben wäre, sollten ihre und seine Verwandten es erben.

Dieser Umstand führte Rembrandt, der niemals so viel verdiente, daß er das unlukrativ in Kunstwerken und Raritäten angelegte Vermögen seiner Frau wieder hätte ersetzen können, zu den verworrensten Verhältnissen.

Das Testament seiner Frau ist der Fluch seines Lebens geworden.

Das ist ja Haß, was aus diesem Testamente spricht, und nicht Liebe, — grenzenlose, hassende Eifersucht und ein Spielen mit dem Leben des andern, den das Weib nach ihrem Tode festhält mit hämischem, blödem Lachen und Trotz. Denn sie wußte, daß er sich mit ihrem Mammon unentwirrbar verbunden hatte, daß seine Sammelleidenschaft mit dem ekeln Gelde verstrickt war. Sie wußte, daß er ihr Sklave geworden war. Und so hielt sie ihn am Schopfe mit der einen Hand und streichelte ihn mit der andern und küßte ihn mit ihrem falschen Munde, mit brünstiger Liebe, die keine Entsagung kennt und nach dem Tode noch herrschen will, als wäre sie unersetzlich. Und sie kannte ihren Mann. Und so vergiftete sie sein Leben. Hatte sie ihm im Leben keinen Halt gegeben, im Tode vernichtete sie ihn vollends.

Testamente gleich und ähnlich dem der Frau Rembrandts van Rhyn kommen gewiß auch jetzt

noch oft vor, sollten aber gesetzlich verboten werden, sollten ungiltig sein, und an ihre Stelle sollte jedesmal die gesetzliche Erbfolge treten. Denn das sind widernatürliche und darum unsittliche Bestimmungen, gleich, ob der andre Ehegatte sich damit einverstanden erklärt, etwa in einem wechselseitigen Testamente, oder ob es, wie hier, einseitig ist. Jedes Testament sollte ungiltig sein, in dem auf die Ehelosigkeit des überlebenden Ehegatten in irgend einer, wenn auch noch so versteckten Form eine Prämie gesetzt ist. Denn ein solches Testament ist einem vergifteten Brunnen gleich zu achten, es muß, wie die Natur der Menschen nun einmal der Regel nach geartet ist, früher oder später ein Unglück zeitigen, in das übrigens die etwaigen Kinder auch mit hineingezogen werden. Die Natur hat dem Menschen die Möglichkeit gegeben, auch auf Trümmern des Glückes sich ein neues Leben aufzubauen; auch gab die Natur ihm zur Heilung der betrübten Seele das milde Vergessen und die verklärende Erinnerung. Wäre Rembrandt ein stolzer, aufrechter Mann gewesen, dann freilich hätte sein Weib die Macht über ihn verloren nach ihrem Tode. So aber trieb sie ihn in einen Sumpf unklarster Verhältnisse, und er erstickte darin. Er war nicht stolz und frei, sondern ein Sklave von Leidenschaften, eine passive Natur, ein Mensch ohne Rückgrat des Willens, der nicht s e i n e n Weg ging, sondern der lediglich ein Produkt der ihn umgebenden Verhältnisse war.

Und diese hatten die Macht über ihn, weil er — unproduktiv war.

Nach dem Tode seiner Frau sehen wir ihn nur noch in kleinen Verhältnissen, als einen Mann, der fast nichts verdiente. Seine produktive Phantasie war dahin, und aller Fleiß auch hätte ihm nichts mehr genützt.

Er war eben keine große und sieghafte Natur, sondern konnte nur lavieren, um sein Lebensschifflein notdürftig über Wasser zu halten.

Nachdem das Vermögen seiner Frau und sein eigenes väterliches Erbteil verbraucht waren, sehen wir ihn bis zu seinem Tode in fortgesetzten Geldnöten, von seinem jungen Sohne und einem einfachen aber tapferen Mädchen schließlich alimentiert, die Wohnungsmiete, die Zinsen für geliehenes Geld Jahre lang schuldend, bis zu seinem Tode insolvent, wortbrüchig, subhastiert, immer zu „kleinen Leuten" sich haltend, verklagt, prozessierend, mittellos, gebrochen, — der einzige Künstler jener Zeit in Holland, der untergeht.

Geschlechtlich steht er stets im Verkehr mit dienenden Personen, denen er aber auch nicht die Treue hält und die durch ihn leiden.

Die Trompeterswitwe, des Titus Amme.

Sehr übel ergeht es besonders einer Trompeterswitwe, der Amme seines Sohnes, der er große Ver-

sprechungen gemacht hatte, Versprechungen, die er nicht hielt und pekuniär auch nicht halten konnte, weil er selbst ein armer Teufel war.

Um ihretwillen hat Rembrandts Gattin jenes für ihn so schädliche Testament gemacht, das ihn abhalten sollte die Amme zu heiraten. Aber seine Liebe zu dieser währte nicht lange, denn nach einigen Jahren trieb er sie aus dem Hause, um ein junges Mädchen als seine Wirtschafterin anstellen zu können, Hendrickje Stoffels, die ihm eine tapfere und zuverlässige Lebensgefährtin wurde. Die entlassene Witwe aber erhob Ansprüche auf lebenslängliche Pension, und es entbrannte ein heftiger Streit zwischen ihr und Rembrandt über die Höhe dieses Jahresgehaltes, der zu sehr ärgerlichen Szenen vor verschiedenen Zeugen führte, bei denen sie mit „harten Worten auf Rembrandt losfährt" und ihm heftige Vorwürfe macht.

Im Jahre 1650 erschien sie vor einem Notar und ließ sich einen Kontraktentwurf anfertigen, den sie Rembrandt vorlegen lassen wollte, damit er ihr jährlich 160 Gld. und außerdem auf einmal 200 Gld. gäbe, damit sie ihr Hab und Gut, das sie ihres Lebensunterhaltes wegen habe versetzen müssen, wieder für sich einlösen und retten könne. Rembrandt verschleppt diese Sache natürlich, wie es seine Gewohnheit war, und macht so das Recht der Gegenpartei illusorisch. Daß er sich an seine Versprechungen nicht hielt, war selbstverständlich. Einem

Bruder der Witwe übrigens zeigt er sich als „Gemütsmensch" und läßt ihn wegen einer kleinen Summe, die er ihm geliehen hatte, in das Schuldgefängnis stecken.

Rembrandt verkauft das Grab seiner Frau und läßt seinen 15jährigen Sohn ein Testament machen.

Als Rembrandts Gattin i. J. 1642 gestorben war, ließen es seine Verhältnisse noch zu, daß sie anständig begraben wurde. Mit Entsetzen aber gewahren wir, daß er 20 Jahre später mit Sehnsucht den Tag erwartet, an dem er das Grab seiner Frau, „in dem ihre Gebeine ruhen", an den Grabmacher der Oude-Kerk verkaufen kann. Er ist so arm und so dürstend nach Geld, wie eine Wüste nach Regen lechzt. Er kann nichts mehr leisten und erwerben.

Und das soll ein großer gewaltiger Künstler sein?

Rembrandt war ohne Seelengröße und ohne hohe Geisteskräfte.

In ähnlicher Angst um das bloße Dasein handelt Rembrandt, indem er nach der Vermögensabtretung seinem 15jährigen gesunden Sohne ein Testament diktiert, das ihn, falls Titus vor ihm sterben sollte, über Wasser zu halten bestimmt war.

Nach diesem Testamente sollen Rembrandts Gläubiger, selbst wenn alle nahen Verwandten des Titus bei dessen Tode bereits gestorben sein sollten, von dem Nach-

lasse des Titus absolut nichts erhalten. Für Rembrandt selbst aber sichert das Testament bis zu seinem Tode den Nießbrauch dieses Vermögens; auch sollte er im Falle der Not berechtigt sein, die Substanz desselben anzugreifen.

Rembrandt sucht also im Alter von 51 Jahren — in der Zeit des höchsten Wissens und Könnens eines Malers, wie man annehmen sollte und auch für Rembrandt angenommen hat, — Rettung in dem Testamente seines 15-jährigen Sohnes. Dieser Mann, der so ängstlich um seine bloße Existenz besorgt war, ist kein Genius, keine kraftvolle Künstlernatur gewesen.

Und so handelte er von seinem Standpunkte aus ganz richtig, nicht aber als ein großer, schaffender Künstler, sondern als ein leistungsunfähiger, schwacher, armer Mensch, der sich nichts mehr zutraut und der weiß, daß er verhungern muß, sobald er auf sich selbst gestellt wird. Daß er aber einen freiwilligen Hungertod dem Leben vorzieht, kann man von einem solchen Manne nicht verlangen, der alten Weibern seiner Nachbarschaft klagt, wie schlecht es ihm gehe.

Der Verkauf des Hauses und das Inventar von Rembrandt's Habe i. J. 1656.

Rembrandt hatte den Angriff des Ratsherrn Witsen und des Kaufmannes Hertsbeek, die ihr Geld zurückverlangten, für das er auch die Zinsen nicht zahlte, zu

parieren versucht, indem er seinen ganzen Besitzstand seinem Sohne Titus übertrug. Diese Transaktion war ihm aber einstweilen nicht geglückt. Denn die beiden Gläubiger klagten. Und so kam es für Rembrandt zum Konkurse, ein Kurator wurde eingesetzt, und am 25. Juli 1656 wurde über Rembrandts gesamte Habe ein Inventar aufgenommen. Auch alle seine Kunstsachen wurden gepfändet und unter den Hammer gebracht. Er mußte das Haus verlassen und nahm in einem Gasthause Unterkunft.

Sehr interessant ist die Zusammenstellung der Werke, die in dem Inventar des Pfändungsprotokolls genannt werden. Wir finden dort kein Bild, auch keine Andeutung von einem solchen Bilde, das ihm jetzt zugeschrieben wird, — es sei denn das einer Diana. Aber das Bild der ihm zugeschriebenen Diana weist keine Löwenhaut auf, die offenbar als zu der in dem Protokoll genannten Diana gehörig angesehen werden muß.

Der arme Rembrandt und die Werke, die ihm die Tradition zuschreibt.

Aus dem Inventar geht also hervor, daß — von den Portraits abgesehen, die ja selbstverständlich abgeliefert und auch bezahlt sein mußten — auch die Historienbilder, die man dem Rembrandt zuschreibt und die man in die Jahre 1649—1656 verlegt, verkauft gewesen sein müssen, als das Inventar aufgenommen wurde.

Diese würden aber zusammen an Einnahmen mindestens ergeben haben:

1649	—	2 100	Gld.,
1650	—	5 900	„
1651	—	1 300	„
1652	—	600	„
1653	—	1 000	„
1654	—	10 500	„
1655	—	2 500	„
1656	—	8 300	„

zusammen: 1649-1656 — 32 200 Gld., in Worten: zwei und dreißig tausend 200 Gulden.

Wo ist dieses Geld denn geblieben?
Rembrandt van Rhyn hat es nicht erhalten.

Ferner: In der Zeit von 1656 bis Ende 1660, in der Rembrandt nach eigenem Zugeständnisse (Akte vom 15. Dez. 1660) gar keine Einnahmen gehabt hatte und alimentiert werden mußte, weil er nichts gemalt hatte, müßte er nach der traditionellen Kunstkennerschaft eingenommen haben:

1657	—	3 800	Gld.,
1658	—	3 500	„
1659	—	1 400	„
1660	—	3 900	„
Dazu kämen i. J. 1661	ca.	6 700	„ Also von 1657 bis Ende 1661 zusammen 19 300 Gld.

Wo ist auch dieses Geld geblieben?
Rembrandt van Rhyn hat es nicht erhalten.

Seit dem Jahre 1649 bis Ende 1661 müßte Rembrandt also nach den ihm von der traditionellen Kunstkennerschaft zugeschriebenen Werken mindestens eine Einnahme von 51 500 Gld. gehabt haben, — in Worten: einundfünfzigtausend fünfhundert Gulden.

Bei dieser Berechnung sind die Preise sehr niedrig und so bemessen, wie sie aktenmäßig für Rembrandt van Rhyn feststehen, ganz abgesehen davon, daß für diese Werke in der Tat selbstverständlich s. Zt. viel mehr gezahlt worden sein wird.

Auch sind ja ebenso selbstverständlich mehrere Werke verloren gegangen oder sind in das „oeuvre Rembrandt" noch nicht eingereicht, obwohl sie vorhanden sind.

Angesichts des klaren und unzweideutigen Aktenmaterials, das über Rembrandts finanzielle Lage, außerdem aber auch über seine ganze armselige und schwache Persönlichkeit zweifellose Aufschlüsse gibt, muß ich sagen:

Es ist ein Possenspiel, das die traditionelle Kunstkennerschaft, die alle diesen Preisen zugrunde liegenden Werke dem Rembrandt van Rhyn zuschreibt, in den Köpfen ihrer Gläubigen aufführt.

Aber man nenne dieses kindliche Spiel der Tradition weder „Wissenschaft" noch „Kunstgeschichte"!

Es ist, im Lichte des kühlen historischen Verstandes betrachtet, ein Hohn auf den armen Teufel Rembrandt van Rhyn, der mit dem Grabmacher i. J. 1662 über ein Paar Gulden verhandelt, die dieser ihm zahlen soll für die Erlaubnis, die Knochen seiner Frau aus dem Grabe hinauszuwerfen, in dem sie seit 20 Jahren liegen, — ein Hohn ist es auf diesen armen Teufel, wenn ihm Werke zugeschrieben werden, die so hohe Einnahmen, wie die angegebenen, eingebracht haben müssen.

Ein Hohn aber ist es auch für die Menschheit, solche Märchen glauben zu sollen, und von den gläubigen Führern eine starke Zumutung an vernünftige Menschen, daß sie hier „ja" sagen sollen und „amen".

Das Leben des Rembrandt van Rhyn nach dem Verluste des Hauses.

Nach der Vermögensabtretung im Jahre 1656 mußte Rembrandt von seinem Sohne Titus und der Hendrickje Stoffels, jenem tapferen Mädchen, mit dem er zusammen lebte und zwei Töchter hatte und das ein kleines Vermögen besaß, bis zum 15. Dezember 1660 alimentiert werden.

An diesem Tage schlossen sich die beiden zu einer Handelskompagnie zusammen und nahmen Rembrandt als ihren Gehilfen an, dessen Aufgabe es sein sollte, der Kompagnie als Sachverständiger mit Rat und Tat beizustehen.

Für diese seine Bemühungen wurden ihm freie Wohnung, Speise und Trank zugesichert; dagegen sollte er keinen Anteil haben an dem Besitzstande oder Verdienste der Kompagnie. (Damit die Insolvenz Rembrandts der Kompagnie keine Vermögensverluste zufügen konnte).

In dem selben Aktenstücke verpflichtet sich Rembrandt seinerseits, für den Fall, **„daß er wiederum in die Lage kommen sollte, durch Malen etwas zu verdienen"**, alles, was er daraus gewinnt und einnimmt, darauf zu verwenden, die Auslagen zu vergüten, welche seinem Sohne sowie Hendrickje Stoffels durch seine „Notdurft und Alimentation" erwachsen sind, „seit er die Vermögensabtretung vollzogen hatte".

Titus gibt seine desbezüglichen Auslagen auf 950 Gld., Hendrickje Stoffels auf 800 Gld. an, welche Schuld Rembrandt anerkennt.

Durch diese Akte vom 15. 12. 1660 nun ist klipp, klar und unzweifelhaft ausgesprochen und anerkannt, daß Rembrandt van Rhyn vom Jahre 1656 bis Mitte Dezember 1660 durch Malen nichts verdient hat, also kein schaffender Künstler mehr war.

Bessere, sicherere Beweise irgend einer historischen Tatsache, als die hier vorliegenden, sind überhaupt nicht mehr möglich. Dazu kommt, daß Rembrandt i. J. 1656 vom 4. bis 21. Dezember in dem Gasthofe „zur Kaiserkrone" hatte Wohnung nehmen müssen und daß er die

Rechnung des Wirtes nicht hatte zahlen können, daß diese vielmehr wegen Rembrandts Zahlungsunfähigkeit mit 130 Gld. 2 St. am 3. März 1660 aus der Konkursmasse beglichen wurde.

Für Ignoranten hat man seit langer Zeit aus angeblich schlechten Zeitverhältnissen Hollands den finanziellen Ruin Rembrandts erklären wollen. Diesem Beginnen widerspricht aber das tatsächliche Leben Amsterdams, das Aufblühen der Stadt, ihre Erweiterung seit dem Jahre 1658, das Leben der Künstler (an dem Rembrandt van Rhyn freilich später keinen Anteil hatte), ihre Verbrüderung mit den Dichtern, die Höhe der für wohltätige Zwecke gespendeten freiwilligen Beiträge, der Bau des kostspieligen Stadthauses in Amsterdam, sowie der Bau und die reiche Ausschmückung der Neuen Kirche. Auch waren die Preise der Bilder damals hoch: so wurde i. J. 1650 ein Oelbild des Jan Jansz. Uyl, mit dem Rembrandt in den dreißiger Jahren bekannt war, nach Uyls Tode mit 1600 Gld. bezahlt.

Rembrandts finanzieller Untergang also, der sich schon in den dreißiger Jahren bemerkbar macht, in den vierziger Jahren jäh heranwuchs und im Jahre 1656 zur Katastrophe kam, war eine Sache ganz für sich und kann aus etwaigen Finanznöten Hollands, von denen man träumt, nicht erklärt werden.

Aber diesen ganz unhistorischen Erklärungsversuchen widerspricht auch völlig die Zahl der dem Rembrandt

seitens der traditionellen Kunstkennerschaft zugeschriebenen Werke, die untereinander eine solche Aehnlichkeit besitzen, daß man sie tatsächlich einem und demselben Künstler zuschreiben muß.

Für die Jahre 1649—1661 inkl. haben wir eine solche Zusammenstellung bereits gesehen.

An Portraits allein würde Rembrandt, falls er eben der betreffende Künstler wirklich gewesen wäre, in den Jahren 1650—1656 bei einem Durchschnittspreise von 500 Gld. 8500 Gld. — und von 1656—1660 eine Summe von 14 000 Gld. verdient haben. Seine Insolvenz aber beweist die Unmöglichkeit, daß er solche Einnahmen gehabt haben könnte. Denn sonst würde sie eben einfach unmöglich gewesen sein.

Verheimlichen aber ließen sich diese Summen nicht: es würde Rembrandt und Titus nicht geglückt sein, das Geld zu verbergen und den Gläubigern nichts zu zahlen. Dieser Betrug würde nicht unbemerkt geblieben sein, denn unter den 28 in diese Zeit gesetzten Portraits befinden sich auch diejenigen hervorragender Persönlichkeiten, z. B. des späteren Bürgermeisters von Amsterdam Jan Six, des Admirals Tromp, des Hausmeisters der Handelskammer Haringh und des Sekretärs dieser Abteilung, Bruyningh.

Die beiden erstgenannten Männer waren allbekannte Persönlichkeiten, vor denen es nicht verborgen

bleiben konnte, wenn sie sich in dieser Zeit von Rembrandt hätten portraitieren lassen.

Die beiden letztgenannten Herren aber waren den Gläubigern mindestens genau bekannt, da sie bei dem Verkaufe der Rembrandtschen Habe fungierten. Bei diesem Sachverhalte würden die Gläubiger also auf die zu zahlenden Summen jedenfalls Beschlag gelegt und sich daraus, soweit das ging, schadlos gehalten haben.

Wäre aber irgend eine Einnahme Rembrandts beschlagnahmt worden, so würden uns die Akten getreue Auskunft darüber geben und uns über die erfolgte Abzahlung einer Schuld aus diesen Mitteln berichten. Wären derartige Aktenstücke verloren gegangen, so würde man aus dem hinfortigen Schweigen der Gläubiger herausfinden, daß dieselben befriedigt worden sind. Ganz das Gegenteil davon aber tritt zutage.

Aber noch andere Schulden, von denen urkundliche Berichte vorliegen, hat Rembrandt gemacht. Da ist eine Wechselforderung eines gewissen Cattenborch v. J. 1654 über 1045 Gld. Sie liegt offenbar schon ein Jahr zurück und enthält außer einem Kapital von 1000 Gld. noch 45 Gld. an rückständigen Zinsen.

Ferner tritt eine Forderung von Daniel Franszen auf, vom Mai 1656, über 3150 Gld., der offenbar ein um ein Jahr zurückliegendes Darlehn von 3000 Gld. zugrunde liegt, für das Rembrandt die 5 % Zinsen zu zahlen vergessen hatte.

Christian Dussart ferner wird aus dem Nachlasse des Titus befriedigt, und zwar für eine Forderung von 600 Gld., für die Titus kaviert hatte. Alle diese Forderungen sind von Rembrandt nicht bezahlt worden, ebensowenig wie Witsens und Hertsbeeks Forderungen. Die auf den dem Rembrandt zugeschriebenen Werken dieser Zeit, 1649 bis 1661, vorhandenen Namen und Daten sind also von fremder Hand auf die Bilder geschrieben worden, da Rembrandt van Rhyn diese Bilder, und zumal in den genannten Jahren, nicht gemalt haben kann. Andere Bilder aber, die „der Technik nach noch in diese Jahre gehörig" sein sollen, haben sonach auch keine Berechtigung, ferner in dieser Zeit genannt zu werden.

Weitere Geldaffären Rembrandts.

1. Six, der angebliche Mäcen Rembrandts,
2. Ornia und Ludewick van Ludick.

Daß Jan Six, der später, i. J. 1691, einer der Bürgermeister von Amsterdam wurde und i. J. 1656 Regierungs-Kommissarius war, der „Maecenas" Rembrandts gewesen sei oder in einem Freundschaftsverhältnisse zu ihm gestanden habe, läßt sich nicht erweisen. Es kann nur festgestellt werden, daß beide bekannt mit einander waren und daß Rembrandt jenen bisweilen besuchte oder von ihm eingeladen sein mag. Auch soll Rembrandt ein Drama des Jan Six, „Medea", illustriert haben. Der

Verkehr Rembrandts in dem Hause des Jan Six wird zumeist daraus gefolgert, daß sich in einem Album, das sich noch jetzt in den Händen der Familie des Six befindet, Zeichnungen von Rembrandts Hand vorfinden sollen.

Wer indessen daraus auf intimere Beziehungen zwischen Jan Six und Rembrandt schließen will, muß bedenken, daß auch andere Maler, Lievens, Ferdinand Bol und Flinck, in demselben Album mit Handzeichnungen vertreten sein sollen. Lievens und Bol zeichneten sogar das Portrait der Magarethe Tulp, der Gattin des Six, woraus man schließen könnte, daß diese beiden Künstler in einem noch näheren Freundschaftsverhältnisse als Rembrandt zu der Familie des Six gestanden hätten, da letzterer nur durch Landschaften vertreten sein soll.

Außerdem aber steht es fest, daß Rembrandt i. J. 1654 ein Portrait des Jan Six gemalt hat, mit dem dieser — gemäß einer Tagebuchnotiz — zufrieden gewesen ist. Wo befindet sich jetzt dieses Portrait, das mit dem bekannten, viel bewunderten nicht identisch sein kann, da dieses den Six als einen Mann von ca. 60 Jahren zeigen soll.

Sicher ist es ferner, daß Rembrandt seine Bekanntschaft mit dem Herrn Regierungs-Kommissarius dazu benutzte, diesen um ein Darlehn von 1000 Gld. anzugehen, welches ihm im März des Jahres 1655 unter der Bedin-

gung gewährt wurde, daß Rembrandt das Kapital mit 5 % zu verzinsen und in zwei Jahren zurückzuzahlen habe.

Da wir bereits wissen, daß Rembrandt von dem Termin seiner Vermögens-Abtretung ab von seinem Sohne und der Hendrickje alimentiert werden mußte, weil er selbst nichts verdiente, so finden wir es ganz verständlich, daß Rembrandt weder die ausbedungenen Zinsen zahlte, noch daß er i. J. 1657 das geliehene Kapital zurückgeben konnte. Jan Six bewährt sich indessen in Rembrandts Unglückszeit durchaus nicht als dessen nachsichtiger Freund oder hochsinniger Gönner, als welcher er vielfach gepriesen worden ist, sondern erweist sich als dessen unnachsichtigster Gläubiger, der ihm keinen Ausstand bewilligt, sondern zu schleuniger Zahlung drängt. Aus dieser Tatsache geht hervor, daß nur die Sage ihn zu Rembrandts b e s t e m F r e u n d e gemacht und die Nachwelt ihn wider die Wahrheit zu seinem „Maecenas" gestempelt hat.

Rembrandt, der sich sonst nicht so leicht durch einen Gläubiger überrumpeln oder außer Fassung und Gewohnheit bringen ließ, sondern jeden andern durch Ausflüchte, Versprechungen usw. zu einem fassungsvollen, geduldigen Abwarten zu bewegen wußte, bemüht sich in diesem Falle tatsächlich, die schuldigen 1000 Gld. für Herrn Jan Six möglichst schnell aufzutreiben. In dem reichen Kaufmann Ornia findet er einen Mann, der ihm die betreffende Summe vorstrecken will, wenn er imstande sei, ihm

einen sichern Bürgen zu stellen. Den Bürgen findet Rembrandt in seinem langjährigen Freunde, dem Maler und Kunsthändler Ludewick van Ludick. Rembrandt erhält darauf von Ornia das gewünschte Geld und verpflichtet sich, die betreffende Schuldsumme, welche dieser an Jan Six direkt auszahlt, unter denselben Bedingungen wie gegen Six zu verzinsen und zwei Jahre später, also i. J. 1659, abzuzahlen.

Die Jahre schwanden indessen dahin, ohne daß in Rembrandts Lage eine günstige Veränderung eingetreten wäre, und so ist es erklärlich, daß er wieder mit den Zinsen im Rückstande geblieben war, das Kapital erst recht nicht zahlen konnte, und daß der Kunsthändler van Ludick seiner Pflicht als Bürge nachkommen und zur festgesetzten Zeit an Rembrandts Stelle Zahlung leisten mußte. Im März des Jahres 1659 fordert van Ludick darauf von Rembrandt die Anerkennung dieser Schuld, welche inzwischen auf 1200 Gld. angewachsen war, da van Ludick die rückständigen Zinsen hatte mitbezahlen müssen. Van Ludick macht nun den Vorschlag, Rembrandt möge diese Schuld bei ihm binnen 3 Jahren in Ratenzahlungen tilgen und dieselbe zu leichterem Ausgleiche teils durch Malereien und teils durch Geld abzahlen.

Auf diesen Vorschlag geht Rembrandt ein und verspricht vor dem Notar, seinen Verpflichtungen nachzukommen und insbesondere ein Oelbild von David und Jonathan — „das er bereits unter den Händen hat" —

für van Ludick fertig zu malen und in einem Jahre an diesen abzuliefern.

Nebenbei sei hier bemerkt, daß in dem „oeuvre Rembrandt“ ein Bild von David und Jonathan nicht existiert, daß andererseits aber die Frist eines ganzen Jahres bis zur Fertigstellung denn doch sehr lang ist, zumal ja Rembrandt nach der Annahme Bodes u. a. zehn solche Bilder in einem Jahre soll malen können.

Wir sehen jedoch abermals die Jahre vergehen, ohne daß Rembrandt seinen Versprechungen nachkommt; damit aber gewahren wir zugleich, daß Rembrandts Geldverlegenheit sich über das Jahr 1660 hinaus auszudehnen beginnt und daß sie auch über das Jahr 1661 hinausreicht, das von der traditionellen Kunstkennerschaft für eines der glänzendsten Ruhmesjahre in Rembrandts Leben gehalten wird und das die Kunsttradition nach voller Gebühr würdigt. Denn in diesem Jahre soll er die „Staalmeester“ gemalt haben, jenes weltberühmte Portraitgruppenbild, in dem mit den verhältnismäßig einfachsten Mitteln die angemessenste malerische Wirkung bei geistvollster Charakteristik der dargestellten Personen erreicht ist. Andere vorzügliche Portraitstücke reihen sich dem genannten außerordentlichen Bilde an und verbürgen dem Meister, der sie schuf, eine Jahreseinnahme von zirka 3900 Gld.

Aber noch eine andere Ehrung bringt dieses Jahr für ihn: denn der Magistrat von Amsterdam bestellt bei

ihm ein großes Gemälde, das über einer der großen Türen im neuen Stadthause aufgehängt werden und den Aufstand der Bataver unter Claudius Civilis darstellen sollte. Auf die Urgeschichte Hollands, auf die entferntesten Ahnen griff man mit diesem Auftrage zurück. Etwas Großartiges sollte entstehen, und Rembrandt galt doch als ein großer Maler.

Trotz dieses großen Auftrages vermag der Maler der „Nachtwache" in den folgenden zwei Jahren noch durch Portraits 2000 Gld. zu verdienen, wie die Tradition sagt. Und dennoch wiederholt sich dieselbe Misere, die gleiche Zahlungsunfähigkeit, so dringend bedarf er einer kleinen Summe, daß er im Oktober 1662 das Grab seiner verstorbenen Frau verkauft, zu der gesetzlich gerade zulässigen Zeit. Er befindet sich in der größten Geldnot. Der Stadt ergeht es mit ihrem Auftrage wie dem armen Ludick mit „David und Jonathan": der Auftrag bleibt unerledigt. Gleichwohl machte er am 28. August 1662 in einer Verhandlung vor einem Notar dem van Ludick bereits das Versprechen, ihm ein Viertel seines Verdienstes von seiner für das Stadthaus zu liefernden Malerei abzugeben, sowie die Hälfte von allem andern, das er durch Malerei verdienen werde, bis die Schuld getilgt sei.

Leider wird diese Schuld aber durch Rembrandt niemals getilgt, denn Rembrandt malt und zahlt auch ferner nicht. Er war kein Künstler mehr.

Diese Verhandlung mit van Ludick vom 28. August 1662 ist noch von weiterem Interesse. Er verhandelt hierbei, wie es scheint, im Auftrage der Kompagnie Titus-Hendrickje. Er hat dem van Ludick zwei Bilder „Die Christnacht" und „Die Beschneidung" zum Kauf und Umtausch angeboten. Der Preis für beide wird auf 600 Gld. geschätzt und wurde bis auf 118 Gld. von van Ludick mit „Radierungen und Platten" ausgeglichen. Die 118 Gld. aber wurden zurückgehalten, damit Rembrandt auf dem Bilde der „Beschneidung" den Beschneider „fertig malen und verbessern solle, so wie es sich gehört." Geschähe dies nicht, so würden die zurückbehaltenen 118 Gld. von van Ludick nicht bar gezahlt, sondern von der Schuldsumme des Rembrandt abgezogen werden, so daß dieselbe alsdann nur 1082 Gld. betrüge.

Nun, Rembrandt macht das Bild nie fertig. Ob es ein von ihm selbst oder von einem anderen Maler herrührendes Bild ist, kann man aus der Verhandlung nicht genau feststellen. Jedenfalls aber wäre es dem Schöpfer der „Staalmeester" ein Leichtes gewesen, ein Figürchen der offenbar k l e i n e n Bilder fertig zu malen. Wenn Rembrandt das gekonnt hätte, würde er es doch auch sicher gemacht haben, da er doch damals bald das Grab seiner Frau verkaufte. Er hat es also n i c h t gekonnt.

Im übrigen geht aus der Verhandlung hervor, daß er Kupferstiche und — mit Radierungen versehene — Platten von Ludick erwarb.

Es wurden also offensichtlich in der Kunsthandlung des Titus Abzüge von geätzten Platten gemacht. Das besorgte natürlich Rembrandt. Auch hierin liegt ein Anzeichen, daß er fremde Platten mit seinem Namen versah und die so mit seinem Namen signierten Platten in die Welt gehen ließ.

Und gerade dieser Umstand ist es, der seinen Namen über Amsterdams Grenzen hinaus bekannt, berühmt und immer berühmter machte, so daß man von dem vielschaffenden Rembrandt die Stiche sammelte. Je mehr fremde Platten er also abdruckte, desto berühmter wurde sein Name in aller Welt.

Der Sperling in der Hand.

Der langmütige van Ludick, der von vornherein auf eine Verzinsung der 1200 Gld. keine Ansprüche erhoben und sich sodann 5 Jahre mit dieser Geldangelegenheit geärgert hatte, wird des nutzlosen Hinhaltens endlich müde, verklagt Rembrandt und erhält im Jahre 1664 ein richterliches Urteil.

Bei Rembrandts fortgesetzter Insolvenz war das Recht auf Pfändung allerdings illusorisch. Das wußte van Ludick; er hatte auch erfahren, daß man sich auf Rembrandts Versprechungen, er werde seine Schuld durch Malereien abtragen, nicht verlassen konnte. Gewiß war ihm sogar langsam das Verständnis davon aufgedämmert, daß Rembrandt nicht mehr malen konnte. Er wollte

mit ihm daher nichts mehr zu tun haben und verkaufte die betreffende Forderung an den Kaufmann Harmen Becker, um etwas von seinem Gelde zu retten, für weniger als 50 %. An Geldesstatt erhält er von Becker ein Stück Tuch im Werte von 500 Gld. Rembrandt, der dies erfährt, macht sogleich den Versuch, seine Zahlungsverpflichtung ebenfalls auf 500 Gld. herabzudrücken, und läßt dazu die Tatsache des Verkaufes jener Schuldforderung von 1082 Gld. für ein Stück Tuch im Werte von 500 Gld. vor einem Notar durch zwei Zeugen bestätigen.

Dies hilft ihm zwar nicht betreffs der Höhe der Forderung, wohl aber erreicht er dadurch einen vierjährigen Aufschub seiner Zahlungsverbindlichkeit. Hierin war Rembrandt eben ein Großmeister. — Im Jahre 1668 sieht er sich aber endlich doch genötigt — vor einem Notar — anzuerkennen, daß er in Wahrheit dem van Ludick 1082 Gld. zu zahlen verpflichtet war und nun verpflichtet ist, diese Summe an Harmen Becker zu zahlen.

In diesem Termin verspricht Rembrandt abermals alles Mögliche: zwei Drittel der Schuldsumme will er in Geld und ein Drittel in Malereien bezahlen, — die aber, wie H. Becker ausdrücklich verlangt, von Rembrandt selbst gemacht sein sollen. Zur Sicherheit seines Gläubigers stellt er seinen Sohn Titus als Bürgen (am 4. Juli 1668).

Aus dem ausdrücklichen Verlangen nach eigenen Arbeiten Rembrandts geht hervor, daß Rembrandt ge-

wöhnt war — eben als Kunsthändler — fremde Malereien als die seinigen auszugeben, daß aber Harmen Becker hiervon wußte, eigene Malereien Rembrandts aber für etwas sehr Seltenes und Kostbares ansah. In der Tat, es waren Bilder, die er nie malte. So selten waren sie. Man sehnte sich also immer nach solchen Bildern, die man nie erlangen konnte; es waren Idealbilder, die nie Wirklichkeit wurden, sondern von denen man nur träumte. Und darum nahm man alle schönsten wirklichen Werke der holländischen Malerei für Werke Rembrandts. Denn schöner konnte nichts sein als das, wonach man — als dem denkbar Schönsten — vergeblich sich gesehnt hatte. Rembrandt hat es offenbar verstanden, durch Radierungen, die er auf seinen Namen fälschte, und durch Bilder, die er, als von ihm herstammend, unterschob, sich in weiten Kreisen berühmt zu erhalten, nachdem er selbst nichts mehr leistete. Die andern Kunsthändler von Amsterdam werden, weil Rembrandts Name nun einmal berühmt war, und sie von ihm nichts erlangen konnten, ebenso verfahren sein, um Bilder Rembrandts zu verkaufen und gute Geschäfte zu machen.

Der Aufstand der Bataver unter Claudius Civilis.

Es war ein Irrtum, wenn man früher glaubte, Rembrandt habe für das Stadthaus keinen Auftrag erhalten. Nein, ein solcher Auftrag wird ihm zuteil, und zwar soll er

den „Aufstand der Bataver unter Claudius Civilis" darstellen. Man sollte nun annehmen, daß er zu diesem Zwecke, um sein Ansehen wieder herzustellen, verzweifelt ringt und seine ganze Kraft noch einmal zur Entfaltung bringt, — daß der alte Löwe noch einmal seine Mähne schüttelt und aus endlich wieder frei atmender Brust jenen furchtbaren Ton der Kraft ausstößt, der alles Getier herum erzittern macht, — daß er sich jauchzend des Auftrages bewußt wird, um nun — wieder frei endlich — der Welt umher zu zeigen, was ein „Fürst der Kunst" zu schaffen vermag, was ein Maler ist von der Größe des Namens „Rembrandt". Vielleicht: Nacht, Gewitter, falber Schein durch zerrissenes Gewölk, Volksmassen im Mittelgrunde angedeutet, Fackelbeleuchtung, Hauptgruppe auf leichter Anhöhe neben Bäumen, knorrigen Eichen, die herbstlich kahlen Aeste wie drohend ausgestreckt, blinkende Schwerter und Helme. Die Züge und Gebärden des Claudius Civilis reden (und Feuer sprüht sein Auge): „Wir sind unser! — Freies Vaterland!" Und: „Wir wollen es" rufen die andern.

Aber der arme Rembrandt konnte es nicht, denn er hatte weder die „Nachtwache" erfunden, noch die brutale Gestalt des Simson, noch auch den Christus, der die Wechsler aus dem Tempel jagt, mit dem Glorienschein um die schlagende Faust.

Der arme Rembrandt van den Rhyne konnte es nicht, er versagte. Wie konnte man auch so etwas von

dem armen Kerl verlangen. Aber sein „Ruhm" trug daran die Schuld.

Doch das Fell des Löwen hatte er schon geteilt und dem Ludick ein Viertel von dem Preise des Bildes versprochen, den er nie erhalten hat. Denn der Herr Hofmaler Ovens war ein andrer Mann. Er mußte aus der Not helfen, als Herr Rembrandt davongelaufen war. Die guten Ratsherren von der Stadtverwaltung hatten ihn noch immer für einen Maler gehalten, und er war es doch längst nicht mehr. Und sie schüttelten die Köpfe, einer nach dem anderen, und konnten das nicht verstehen.

Aber jetzt versteht man es, aus den Akten und aus dem Berichte von Philipp von Zesen vom Jahre 1664. Denn diesem ist gesagt worden, ein andrer Maler habe das Bild begonnen, sei aber gestorben, und da habe der Herr Hofmaler Ovens es mit großer Schnelligkeit fertig gemalt. In der Tat: der Künstler Rembrandt war längst tot. Nur die traditionelle Kunstkennerschaft kann es noch nicht begreifen.

Was bedeutet ihr auch das „Wissen". Sie hat ihre zarte Pietät für große Namen und sagt nicht mit Sokrates: „ich weiß, daß ich nichts weiß", sondern wie ein Gendarm in einem kleinen Städtchen: „ich weiß alles".

Glückliches Kennergemüt! Dein Glaube ist Dir selbst eine unversiegbare Quelle der Freude und des Stolzes und der Welt eine Laterne auf dem Wege der Kunst.

Was ist Dir „Geschichte"! — Was ist Dir „Wissenschaft"! Was schert Dich „Nationalökonomie" und naturwissenschaftlich-empirische Forschung! Du hast Deinen Pol in Deiner Brust wie je ein Nordpolfahrer. Was schert Dich der Geistesplunder denkender Kulturmenschen! Was sind Dir „Probleme"! Du weinst nicht über Hecuba und hast um ihretwillen noch nie einen alten Rock getragen. Du stehst fest auf dem Festen und hast viele Genossen, ein Gendarm der heiligen Kunsttradition und ihrer Zeichen. Du weißt „alles".

Ausklänge.

Auch das elendeste Leben, mit allen Enttäuschungen, vergeblichen Hoffnungen und allem Lavieren für das bloße ekle Dasein nimmt einmal ein Ende.

Titus, der arme Junge, starb noch i. J. 1668, ein kleines Töchterchen und eine junge Witwe hinterlassend, — Hendrickje, das tapfere Mädchen, dem die orthodoxe calvinistische Geistlichkeit übel mitgespielt hatte, — denn die Pharisäer aller Religionen stecken in alle fremde Schuld und Sühne ihre spitzige Nase, wenn sie auch von der großen, freien Natur, von der hingebenden, tapfern Liebe eines Weibes, die alles trägt und duldet, und von dem wahren Sinn und Geiste Christi keinen Hauch verspürt haben. Aber eben darum. Macht wollen sie über die Schäflein, kränken und zertreten die Mutter und stören das Kind im Mutterleibe, das lachend dem heiligen Lichte entgegen-

wachsen möchte, aus eigenem Rechte, das die Natur ihm gibt. Denn es hat niemanden gebeten um seine Existenz. Und sie kommen sich sehr groß vor und fromm und sind steif wie ein Wegweiser, wenn er auch schon verwittert und morsch ist vom Wind und Wetter des Naturlebens. Auch Hendrickje war von der Bühne gegangen in den letzten Jahren. Man weiß nicht, wann. Und jenes erste Töchterchen war früh gestorben.

Nur noch Rembrandt lebte, seine Schwiegertochter mit einem kleinen Mädchen, seiner Enkelin, und die kleine Cornelia, Rembrandts und Hendrickjes zweite Tochter. Die Kinder hatten ihre Vormünder von Rechts wegen.

Als nun auch Rembrandt dem Lavieren und Parlieren endgiltig aus dem Wege ging, hatten die Gläubiger das Nachsehen. Denn er hinterließ nichts als Malgeräte und einige Kleider.

Seine Hinterbliebenen, die Schwiegertochter und die Cornelia, erklären, die Erbschaft Rembrandts nicht antreten zu wollen, und strecken das Geld für das Begräbnis vor.

Für den Fall, daß sich Gläubiger melden und sich aus dem Nachlasse Rembrandts bezahlt machen wollten — und deren waren recht viele zu erwarten —, wurde sofort nach Rembrandts Tode, am 5. Oktober 1669, durch den Notar Steehman von der Hinterlassenschaft des Titus van Rhyn zum Schutze der Hinterbliebenen ein Inventar aufgenommen, damit diese Güter zum Schaden der Witwe

und des hinterbliebenen Töchterchens nicht mit Rembrandts hinterlassener Habe identifiziert werden konnten.

Die Gläubiger aber meldeten sich nicht erst. Sie kannten die Lage der Dinge. Der eben erst ernannte Vormund von Titus' nachgelassenem Töchterchen kannte diese Verhältnisse jedoch nicht genügend und glaubte daher, es müßten noch irgend welche wertvollen Gegenstände — vielleicht Oelbilder — im Nachlasse Rembrandts vorhanden sein. Er beschloß daher, zur Wahrung der Erbansprüche seines Mündels, eine Inventarisation von Rembrandts Hinterlassenschaft vornehmen zu lassen. — Die mit den Verhältnissen genau vertrauten Vormünder der Cornelia aber ließen ihm durch einen Notar verkündigen, „daß das vergebliche Mühe sein würde, da nichts oder doch beinahe nichts zu inventarisieren sein würde".

Das in dieser Angelegenheit aufgenommene Aktenstück lautet wie folgt: „Heute, den 9. Dezember 1669, habe ich, J. Spitthof, Notar usw., — mich mit den nachgenannten Zeugen in das Haus und zu der Person des Herrn François Byler verfügt und demselben im Namen des Abraham Francen und Christian Dussart, der Vormünder über Cornelia van Ryn, nachgelassenes Töchterchen der Hendrickje Stoffels, von van Ryn erzeugt, — vorgelesen und eingehändigt, was folgt:

In dem Sterbehause des Rembrandt van Ryn sind keine anderen Güter gefunden worden, als solche, welche

gemäß dem aufgerichteten Kompagnie-Vertrage (zwischen Titus van Ryn und Hendrickje Stoffels) allein das nachgelassene Töchterchen des Titus van Ryn, sowie dasjenige der vorgenannten Hendrickje Stoffels betreffen, in keinem Teile aber den vorgenannten Rembrandt van Ryn, als allein seine Kleider in Leinwand und Wolle und die Malgerätschaften, derentwegen die Insinuanten keine weitere Inventarisation geschehen zu lassen zugestehen werden usw." —

Im weiteren heißt es, daß, wenn dennoch etwas derartiges geschehen sollte, die genannten Vormünder die Nullität dessen erklären würden und Kosten, Schaden usw. von sich abweisen.

Aus diesem Aktenstücke geht hervor, daß Rembrandt völlig arm gestorben ist und außer seinen Kleidern und Malgerätschaften keinen Besitz hinterlassen hat, — nicht einmal etliche Oelbilder. — Er ist am 8. Oktober 1669 beerdigt worden.

Das am 5. Oktober 1669 aufgenommene Inventar bezeugt, daß sich Titus im Besitze einer wohnlichen Häuslichkeit befunden hat. Sein Vater hatte ihm ja auch durch zusammengeliehenes Geld ein recht ansehnliches Vermögen verschafft. Unter dem Hausrat werden Portraits Rembrandts, Saskias und des Titus genannt und zwei Bildnisse von Bo . ? — (vielleicht von Bol) — angeführt (das Aktenstück ist beschädigt und der Name des Künstlers nur als Rudiment vorhanden). Alle übrigen

Kunstwerke — es handelt sich ja um eine Kunsthandlung — sind „in drei besondere Kammern („bovenkamern", Oberstuben) gesetzt und die Türen zugeschlossen worden".

Die Herren Herausgeber der betreffenden Akten bedauern, daß sie nicht einen Blick in die „drei verschlossenen Kammern" werfen können. Sie sagen: „Was würden wir nicht darum geben, könnten wir uns nochmals in die künstlerisch gruppierte und reich geschmückte Umgebung versetzen, wo der große Fürst der Kunst arbeitete". Die Ansicht, daß in diesen drei Kammern außer andern Kunstwerken noch mehrere Bilder von Rembrandts Hand aufbewahrt worden sind, ist irrig.

Denn aus dem eben angeführten Aktenmaterial geht mit Evidenz das Gegenteil hervor. Auch ist es ja an „David und Jonathan" und den „Batavern" zur Genüge erwiesen, daß Rembrandt nichts mehr malen konnte, was des historischen Interesses wert wäre. Wir haben daher schon aus diesem Grunde Oelbilder von ihm in seinem Nachlasse nicht zu erwarten. Wenn er sich noch als einen Künstler ausgab, so geschah es, um seine Gläubiger mit Hoffnung zu erfüllen und hinzuhalten.

Aber wenn Rembrandt seit dem 15. Dezember des Jahres 1660, in welcher Zeit er bekannte, seinem Sohne Titus 950 nnd der Hendrickje 800 Gld. schuldig zu sein, noch nicht die gesamte Schuld abgezahlt hatte, dann würden die eventuell von Rembrandt gemalten Oelbilder, — wenn nach seinem Tode von solchen eine größere Anzahl

vorhanden gewesen wäre, deren Wert die Schuldsumme augenscheinlich überstiegen hätte, — besonders aufgeschrieben und taxiert worden sein, da sie mehr als alles andre das Interesse der Gläubiger auf sich gelenkt haben würden. Sie würden verkauft und der Ueberschuß würde den Gläubigern übergeben worden sein. Die beiden Vormünder der Cornelia aber wissen es ganz genau, daß Rembrandt so gut wie nichts hinterlassen hatte und daß alle vorhandenen Kunstsachen allein dem bekannten Kompagnie-Verbande angehörten. Ja, der Wert reicht dazu nicht einmal aus, um die Forderung der Kompagnie zu befriedigen. Und wenn schon, dann reicht er doch nicht so weit, um die Erben des Titus für die infolge der Kaution für Rembrandt gezahlten 1082 und 600 Gld. zu entschädigen. Sonst müßte davon die Rede sein. Von Rembrandt also rührten die zu dem Kunsthandel gehörigen Sachen bestimmt nicht her.

Hatte Rembrandt dagegen die in dem Kompagnievertrage erwähnte Schuld für die Alimentation von der Vermögensabtretung ab bis 15. 12. 1660 bereits getilgt, so gehörten die etwa vorhandenen Oelbilder von seiner Hand unter allen Umständen den Gläubigern, zu denen auch die Erben des Titus gehört hätten, — und es würde eventl. zu einer Klage gekommen sein wegen vorzugsweiser Befriedigung der Erben des Titus. Und weder die Witwe des Titus, noch die Vormünder der Cornelia würden es gewagt haben, solche Bilder zu verheimlichen und den

Ertrag aus denselben den Gläubigern oder die Kontrolle über Rembrandts Hinterlassenschaft dem Vormunde der Titia (der Tochter des Titus) zu entziehen. Also auch dieser Umstand schließt es aus, daß da Arbeiten Rembrandts vorhanden gewesen sein können.

Daher kann nur angenommen werden, daß es mit der Erklärung der beiden Vormünder der Cornelia seine Richtigkeit hatte und daß Rembrandt außer seinem Malgerät und seinen Kleidern nichts hinterließ.

Aus den tatsächlichen Lebensschicksalen Rembrandts, wie sie in dem Vorangegangenen, getreu den allein zuverlässigen Quellen entsprechend, dargestellt wurden, und aus Rembrandts jeweiligem Verhalten geht hervor, daß er ein großer Künstler niemals gewesen ist, der von der traditionellen Kunstkennerschaft in ihm vermutet wird, indem sie nach den Werken schließt, die sie ihm zuschreibt.

Selbst ein mittelmäßiger Künstler Rembrandt lebte schon i. J. 1661 und auch schon viel früher nicht mehr, nur noch ein Schatten, der so hieß, schleppte ein freudloses und armes Leben dahin, alten Weibern seine Armut klagend, ohne hohe Geisteskräfte, ohne Liebe zur Arbeit oder Vertrauen zu seiner künstlerischen Kraft.

Statistisches und Psychologisches des Irrtums über Rembrandt van Rhyn.

Rembrandt van Rhyns Leben war mit vielen Nebendingen erfüllt, die ihm seine Tageszeit raubten. Als

Sammler lief er auf allen Gassen und auf allen Märkten herum; aus Mangel an Zeit und wegen ungenügender Vorbildung produzierte er langsam, leistete sehr wenig und hatte im Jahre 1661—62 nicht mehr die Fähigkeit, ein begonnenes Bild zu beenden, sondern lief davon. Auch ein andres Bild, David und Jonathan, kann er nicht mehr malen, obwohl er sich ein Jahr dazu Zeit nimmt, um dieses Bild fertig zu machen; ein drittes Bild, eine „Beschneidung", vermag er auch nicht mehr fertig zu malen. Geduld, Fleiß, Willensenergie, — also auch kraftvolle innere Anschauung, der Urgrund jener, mangelten ihm. Er war kein Künstler mehr. Er war ein Genießer der Kunst geworden und produzierte selbst nicht mehr. Aber er handelte mit Kunstwerken. Als er der Kompagnie als Gehilfe angehörte, wird er auch viel mit dem Drucken der Blätter von aufgekauften Platten zu tun gehabt haben.

Wenn wir das Gesamtwerk betrachten, das ihm zugeschrieben wird, so sehen wir allein schon aus Gründen ökonomischer Natur, daß es ihm irrtümlich zugeschrieben ist.

Wo sollten denn die ungeheueren Summen geblieben sein, die er für alle ihm zugeschriebenen Werke erhalten haben müßte, wenn er sie wirklich gemalt hätte?!

Sehen wir von vornherein von der Masse der Radierungen ab, ebenso von dem Gelde, das er durch Schüler und durch Handzeichnungen erworben haben

kann, und denken wir nur an die Oelbilder. Das sind ungefähr 458 Bilder.

Nehmen wir nun an, er habe für jedes dieser Bilder durchschnittlich 500 Gld. erhalten — eine selbstverständlich viel zu geringe Summe in Anbetracht der Werke, um die es sich handelt —, so ergäbe sich eine Einnahme von 229 000 Gld. Das sind für jedes der 40 Jahre, die wir als seine Arbeitszeit rechnen wollen, 5725 Gld. Daß z. B. Rubens, der für einen Arbeitstag 100 Gld. rechnete, sehr viel mehr eingenommen hat, etwa 25 000 Gld. jährlich, auch mehr, wissen wir ja. Aber wo sollte das Geld geblieben sein, da Rembrandt nicht — wie Rubens — als Millionär starb?

Nehmen wir also an, Rembrandt habe die Hälfte der ihm zugeschriebenen Bilder gemalt, so ergäbe das 114 500 Gld., d. h. für das Jahr 2862 Gld. Auch das ist ganz unmöglich. Nehmen wir also an, er habe den vierten Teil davon gemalt, so bleibt noch eine Gesamteinnahme von 57 250 Gld., d. h. für das Jahr 1431 Gld.

Wenn er auch nur so viel Bilder, etwa 114 Stück, während seines Lebens gemalt hätte, konnte er sehr bequem leben — denn damals kostete ein Ei 1 Pfennig — und auch das Vermögen der Saskia in Naritäten anlegen und das Haus kaufen und allmählich abzahlen.

Aber auch nicht einmal diesen vierten Teil der ihm zugeschriebenen Bilder kann er tatsächlich gemalt haben.

Das haben wir aus seinen traurigen Lebensumständen mit voller Gewißheit ersehen.

Es ist aber nochmals zu betonen, daß es Geschichtsfälschung wäre, noch eine geringere Summe als 500 Gld. für das Bild im Durchschnitt anzunehmen. Mit Gewißheit aber haben wir auch ersehen, daß er sich, um „David und Jonathan" zu vollenden, ein ganzes Jahr Zeit ausbedingt und das Bild schließlich doch nicht zustande bringt.

Mit Gewißheit aber auch steht es fest, daß er 1661 bis 1662 auch nicht einmal mehr ein mittelmäßiger Maler ist, denn der Herr Hofmaler Ovens macht das von Rembrandt van Rhyn begonnene Bild der Bataver fertig und muß daran nach der Erzählung des Philipp von Zesen noch sehr viel zu arbeiten gehabt haben, da dort nicht viel mehr als eine Untermalung vorhanden gewesen zu sein scheint. Rembrandt also war davongelaufen. Er konnte längst nicht mehr malen und hatte sich gewöhnt, fremde Werke als die seinigen unterzuschieben. Auch das Bild der „Beschneidung" hat er nicht fertig machen können, obwohl er für dieses Fertigmachen der einen einzigen Figur 118 Gld. bares Geld in die Hände bekommen hätte. Schließlich mußte auch Titus für mehrere Summen kavieren und Zahlung leisten. Rembrandt van Rhyn ist also seit dem Jahre 1656 niemals „wieder dazu gekommen, durch Malen etwas zu verdienen". Denn er konnte nicht mehr malen, wieviel Mühe er sich auch gewiß gegeben

haben wird. Von 1653 ab aber hat er auch sehr wenig verdient, denn er zahlt dem Witsen während dieser Zeit keine Zinsen. Von 1647—53 aber können seine Einnahmen auch nur gering gewesen sein, denn er zahlt dem Hauseigentümer keine Miete. So bleiben nicht viele Jahre übrig, in denen er vielleicht wirklich etwas „geleistet" haben kann. Denn er kann auch Ratenzahlungen für das Haus nur zum geringen Teile und mit geborgtem Gelde machen und bei Verkauf seiner Wertsachen nur hin und wieder in langen Zeitläufen eine Summe hingeben, ohne Einhaltung aber der festgesetzten Fristen.

Aus Rembrandts Lebensumständen erhellt also zum allermindesten, daß viele der ihm zugeschriebenen Werke von anderen Malern oder aber von einem anderen Maler herstammen müssen.

Wer sind diese Künstler gewesen? Oder aber: wer ist dieser Künstler gewesen? Und welche Bilder des „oeuvre Rembrandt" stammen von Rembrandt van Rhyn?

Die letzte dieser Fragen ist natürlich leicht zu beantworten. Denn dieser arme Teufel ist der „große Fürst der Kunst", der Amsterdamisierte Rubens.

Sehen wir uns also nach den besten Werken um, so finden wir sicher des Herrn Rembrandt Werke heraus.

Wen diese auf eine Einschränkung der möglichen Werke des Rembrandt van Rhyn hinauskommende Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht überzeugt, der muß das Rechnen, ja das Denken überhaupt aufgeben. Er gehört

nicht nur nicht unter die Denker κατ' ἐξοχήν, sondern unter die — sagen wir — Leute, denen das Denken abhanden gekommen ist, weil sie von den Lehren der Tradition unheilbar befangen sind.

Wie aber können solche „Kenner" sich erlauben, im Rate der vernünftigen Menschen mitreden zu wollen, ja sogar, sich als Autoritäten aufzuspielen!

Es gehört dazu ein hoher Grad von dem, was der Führer dieser großen Gemeinde der gläubigen — sagen wir — Schäfchen in einer wohlausgeklügelten Karikatur von Kritik meines Buches mir vorgeworfen hat, nämlich „Unverfrorenheit". Oder aber eine bodenlose Dummheit. Aber auch ein ungeheuerer Terrorismus, der von einer oder von zwei Personen ausgeht und jede entgegenstehende Meinung niederhält und unterdrückt, — ein Terrorismus, der in keinem Wissenschaftszweige möglich ist, sondern auf einer traditionellen und unantastbaren „Kennerschaft" basiert, die eben der Lehre von den alten Meistern und besonders von Rembrandt eigen ist und darum unkontroliert und despotisch waltet und ein Dogma gezeitigt hat, dem kein anderer Gelehrter entgegenzutreten gewagt hat, weil er seine Existenz dabei auf das Spiel gesetzt hätte. So hat auch mein Buch nur stille Teilnehmer gehabt, Herman Grimm u. a.

Daß aber bei solchem Terrorismus die Kunstkennerschaft nicht zu einer historischen, zu einer Geschichtswissenschaft sich auswachsen kann, ist selbstverständ-

lich. Denn eben die vorurteils- und voraussetzungslose, wissenschaftliche **Forschung** ist ihr gelähmt, ja fast unmöglich gemacht, durch die sie sich erheben könnte über ihren jetzigen, auch für die holländische Kunstgeschichte trotz meines Werkes von 1891 noch immer bestehenden offiziellen Stand dogmatischer Einschnürung.

Der wirkliche Rembrandt van Rhyn ist stets nur ein Futurum gewesen, ein Mann, auf den als großen Künstler man hoffte. Indessen nahm die Hoffnung und Sehnsucht an, daß ihr doch auch eine Wirklichkeit zugrunde liegen müsse.

Dies ist die Psychologie der Irrtumsbildung bei den Nächstbeteiligten in Amsterdam selbst.

Jenseits der Mauern von Amsterdam aber hatte man längst „echte Werke des Rembrandt van Rhyn", — jene Radierungen und Bilder, auf denen sein Name stand, gleichwie ein Wahrzeichen hoher Kunst.

So ist eine Hoffnung, ein kunstkennerischer Traum, eine Einbildung, eine Meinung, ein Vorurteil, ein Irrtum der Kunstfreunde und Kunsthändler mehrerer Jahrhunderte in der Welt scheinbar zu einer Realität geworden, indem er die Werke eines anderen Künstlers verschlang und durch den Namen Rembrandt ihrer Art nach charakterisierte.

Und ob er der einzige Traum und Irrtum und die einzige Hoffnung gewesen ist, die sich in der Welt so realisiert haben?

Die von der traditionellen Kunstkennerschaft als echt angesehenen Signaturen der Bilder.

Die Kunstkennerschaft kannte vor meiner i. J. 1891 publizierten Entdeckung einer besonderen Art von Bildsignaturen nur solche, die von dem Maler auf die letzte Farbschicht des Bildes einmal und in der Regel mit irgend einer dunkeln Farbe, einem tiefen Schwarz besonders, aufgeschrieben wird, — wie es ja auch jetzt noch geschieht. Diese Signaturen, denen zumeist auch die Jahreszahl der Entstehung des Werkes beigefügt wird, sind offensichtlich dem guten Glauben und der Ehrlichkeit der Bilderinteressenten anvertraut. Daß sie zu allen Zeiten leicht hinwegzubringen waren, ist selbstverständlich. Und daß man das tat, sobald sie aus irgend einem Grunde den Besitzer des Bildes störten, ist ebenso unzweifelhaft. In der Regel wusch man sie mit einer die Farbe auflösenden Flüssigkeit von dem Bilde ab.

Freilich wurden dabei auch die Stellen der Bilder, auf denen sie standen, in Mitleidenschaft gezogen. Und so sehen wir denn viele alte Bilder mit abgewaschenen Stellen. Auf diese Stellen sind dann diejenigen Künstlernamen gesetzt worden, die man wünschte, — Rembrandt usw. Daher finden sich unter den dem Rembrandt zugeschriebenen Werken sehr viele, auf denen der Name auf einer abgewaschenen Stelle steht, z. B. auf der „Anatomie des Dr. Tulp."

In seinem Aufsatze über Hobbema macht Herr von Wurzbach betreffs der Bildersignaturen folgende resumierende Ausführung: „In welch' bedenklichem Lichte nach diesen Auseinandersetzungen auch die ganze Lehre von den monogrammierten und datierten Bildern alter Meister erscheinen mag, so wäre es doch eine der interessantesten Aufgaben der Kunstforschung, die Bezeichnungen der Bilder Hobbemas genau zu untersuchen."[1])

Hieran anknüpfend führe ich in meinem Buche „Wer ist Rembrandt?" S. 437 folgendes aus: „Setzen wir nun den Fall, daß nach den auf den Bildern Hobbemas vorgefundenen Datierungen ein Entwickelungsgang zusammengestellt würde, so erschiene Hobbema darnach schon im Alter von 11 Jahren als ein bedeutender Künstler und würde vom 19. bis zum 23. Lebensjahre seine größten Meisterwerke gemalt haben. Bei den Datierungen der auf Rembrandts Namen gefälschten Bilder bewegte man sich insofern auf sichererem Boden, als man durch Sandrart wußte, daß Rembrandt in den 30er Jahren in Amsterdam gelebt und gearbeitet hatte, während man durch Houbraken erfahren hatte, daß G. Dou i. J. 1628 zu dem „damals allberühmten Rembrandt" (er war damals n. b. 22 Jahre alt) in die Lehre ging; ferner lagen die auf Rembrandts Namen gefälschten Radierungen

[1]) Ich bemerke, daß ich dies getan habe. Das Resultat der Untersuchung gehört aber nicht hierher.

vor, nach deren Datierungen man sich hauptsächlich richtete. Ganz so groß waren also die Mißgriffe nicht, die bei dem Aufsetzen willkürlich gewählter Daten auf die betreffenden Oelgemälde vorkamen."

Es ist also auch schon vor dem Erscheinen meines Buches von 1891 bekannt gewesen, daß die traditionellen, obenaufstehenden Bildersignaturen viel gefälscht worden sind.

Diese Signaturen bieten also an sich selbst gar keine Gewähr der Echtheit, sind unzuverlässig, bezüglich ihrer Beweiskraft durchaus zweifelhaft, anerkannt viel gefälscht und noch viel öfter gefälscht, als es anerkannt wird. Sie sind zu allermeist eitel Machwerk der Zeiten, in denen die Bilder, auf denen sie stehen, eine Geltung hatten.

Es ist ja auch bekannt, daß so ziemlich alle Historienbilder und Portraits holländischer Abkunft Rembrandts Namen als Signatur getragen haben, sofern nur eine entfernte Aehnlichkeit dieser Bilder mit dem Typus, dem Gattungsbegriffe der für Rembrandts Werke geltenden Malereien das zuließ.

Und das ist auch gar nicht verwunderlich: denn die Kunsthändler des ausgehenden XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts sollten für die Interessenten Bilder herbeischaffen, die dem klingenden Namen Rembrandt zukommen und — als Zeichen der Echtheit — möglichst auch eine Signatur „seiner Hand" aufweisen. Da konnte geholfen werden.

Für die Kunsthändler war das ein Zwang, denn andernfalls konnten sie nichts verdienen und ihr Geschäft erlangte keinen Ruf. So übten sie sich im Schreiben der Signaturen, um den Bilderschnüfflern genugzutun. Daß sie zu diesem Zwecke Muster verwandten, war selbstverständlich. Und so sehen wir denn ganz besonders die dem Rembrandt zugeschriebenen Werke mit seinem beliebten Namen und meist auch mit einer Jahreszahl prangen. Ja, echte Kenner suchen diesen Namen sogar an den Stellen, die schon unter dem Blendrahmen stecken, wo ihn echte Fälscher hingeschrieben haben. Und wenn man ihn dann gefunden hat, ist eitel Freude. Viele Bilder haben den Namen Rembrandt obenauf auch an mehreren verschiedenen Stellen gehabt. Wahrscheinlich waren da die schon vorhandenen Inschriften nicht oder doch nicht deutlich zu sehen (die Photographie bringt sie dann freilich alle heraus), und so half man mit einer neuen Signatur.

Ein interessantes Beispiel von Fälschungen bieten zwei Bilder der alten Pinakothek in München, Kat. Nr. 338, das den Maler Govert Flinck darstellen soll, und ein Pendant dazu, die Frau des Dargestellten. Nr. 338 war wie sein Gegenstück s. Zt. als „Rembrandt" angekauft worden und war auch mit dessen Namen bezeichnet.

Indessen fand sich auf dem Gegenstücke unter einer Uebermalung der Name Bols, und daher wurden beide Bilder dem Ferdinand Bol wiedergegeben.

Man sieht, daß es für den Fälscher schon weniger sicher war, wenn er den echten Namen übermalte, um dann den falschen oben darauf zu setzen. Aber in den weniger kritischen Zeiten früherer Jahrhunderte (die eigene Zeit findet sich, schon aus Höflichkeit gegen sich selbst, selbst immer sehr aufgeklärt und „kritisch" gesinnt) wird man so genau nicht zugesehen haben, auch stach die neue Farbe der Uebermalung von der alten des Bildes nicht ab, während später jede neue Uebermalung nachdunkelt, sich so von dem Bilde abhebt und sich eben als Uebermalung kenntlich macht.

In meinem Buche bringe ich unter den Signaturen auch den Namen Bols von dem Bilde des Mannes. Die Photographie sieht eben schärfer als das menschliche Auge und bringt auch tiefer stehende Tönungen heraus, die dem Auge nicht sichtbar werden. Die beiden Bilder sind von der Museumsverwaltung der „alten Pinakothek" auch folgerichtig dem Ferd. Bol zugesprochen worden. Nach W. Bodes Meinung indessen stammen die Bilder von G. Flinck. Danach müßten also auch die unter den alten Uebermalungen stehenden Namen Bols Fälschungen sein, die beiden Bilder also einen wahren Rattenkönig von Fälschungen aufweisen.

Es ist auch hieraus ersichtlich, wie wenig die landläufigen, obenauf stehenden Signaturen beweisen, auch in den Augen der angeblichen Kenner.

Gleichwohl aber wird in den öffentlichen Galerien ein wahrer Sport mit ihnen getrieben. Fälschung und Irrtum sind eben nahe miteinander verwandt und befruchten einander.

Wenn übrigens W. Bode die in Frage stehenden beiden Bilder richtig subsumiert hat, so geht daraus hervor, daß er von dem Maler Flinck eine falsche Vorstellung haben muß, ihm also auch andere Werke zuschreibt, die gar nicht von ihm herrühren und nach denen er sich bei der Bestimmung jener beiden Portraits gerichtet hat: denn jene beiden Bilder der alten Pinakothek sind tatsächlich von F. Bol.

Ein Beispiel für eine andersartige Fälschung, die aber mit dem Rembrandtbegriffe nichts zu tun hat, wäre das Bild der „Puffspieler" des Berliner Museums, das den — auch im Katalog dieses Museums abgebildeten — Namen des D. Teniers trägt, obwohl es von diesem nicht herrührt.

Diese obenauf stehenden Bilderbezeichnungen sind eben zumeist Machwerke der Händler und Restauratoren: denn zu allen Zeiten sind diese Signaturen nach Maßgabe eines gutbezahlten, aber auch möglichst passenden Künstlerbegriffes, der dem Kunsthandel einträglich erschien und nach der Tradition zu dem jeweilig in Frage stehenden Bilde stimmte, — gefälscht worden.

Soweit das in früheren Zeiten geschah und seitens privater Interessenten, ist es leicht erklärlich und den

Leuten kaum zu verdenken. Wenn aber freilich noch jetzt in öffentlichen Museen auf wertvolle und bedeutende Werke Namen geschrieben werden, die darauf vorher nicht gestanden haben und geeignet sind, die Kunstforschung irre zu führen, und durch die entweder der Autor oder etwas anderes ausgedrückt werden soll, so ist derartigen Urkundenfälschungen entschieden entgegen zu treten. Doch will ich hier auf einzelne bestimmte Fälle nicht näher eingehen.

Die Kunstwissenschaft und das historische Problem „Rembrandt".

Die Kunstwissenschaft ist jung und hat sich aus der Kunstkennerschaft entwickelt, ist also dilettantischen Ursprunges und beruht auf den historisch-biographischen Ueberlieferungen und den Ergebnissen des Kunsthandels, des Sammelns und auf den Kenntnissen der Sammler der letzten Jahrhunderte.

Bei aller Hochachtung nun vor der historischen Tradition werden wir ihretwegen doch nicht auf ein eigenes Urteil und auf die Geltendmachung rationeller Beweise verzichten brauchen noch dürfen, zumal wenn es uns gelungen ist, den Dingen, um die es sich handelt, näher zu kommen und sie im einzelnen sowohl, als in ihrer Totalität besser zu übersehen, als irgend eine vergangene Zeitepoche: denn es zeigt sich, daß die Biographen Rem-

brandts, deren ungünstige Urteile über ihn von der traditionellen Kennerschaft bekämpft wurden und werden, in manchem gut unterrichtet sind, daß aber auch selbst die zeitgenössischen Schriftsteller schon unter einem zwiefachen Eindrucke stehen, nämlich einerseits dem, den sie von dem augenscheinlichen Versagen der Kräfte Rembrandts gewannen, andererseits dem, den ein dunkeler, ihnen selbst unerklärlicher Ruhm des Künstlers in ihnen weckte, — was beides in seiner Vermischung ihren Aussprüchen über ihn eine Zweiheit und Zweifelhaftigkeit gibt, ebenso wie auch die Gläubiger Rembrandts bis in die letzte Zeit ihm noch immer große Dinge zutrauen. Schon den Zeitgenossen also verschwand Rembrandts Leben gleichsam in einem Nebel, der sich indessen für uns längst gehoben hat, da wir über sein Leben fast von Jahr zu Jahr genau und aus zuverlässigen, authentischen Quellen unterrichtet sind.

Während man früher also auf einige dunkle Andeutungen angewiesen war und nur einige feste Anhaltepunkte hatte, von denen aus man über Rembrandt urteilen konnte — auch meine ersten Bedenken konnten sich nur auf moral-philosophische und psychologische Erwägungen stützen, die mich aber nicht betrogen, — woher denn in meinem Buche von 1891 das ethische Moment auch mit einer gewissen Stärke hervortritt, — haben wir durch die Veröffentlichung des Aktenmaterials eine lückenlose, nicht mehr etwa auf subtilen

Kalkülen höheren Denkens beruhende, sondern ganz brutale, einfache Beweisführung erhalten, die übrigens in meinem Buche zu minutiöser Darstellung gelangt ist. Die ethischen Schlüsse waren darin also in der Tat nicht mehr nötig und hätten wegbleiben können, da man neuerdings in Deutschland, wie es scheint, feine, subtile Gedankengänge gern vermeidet. Ob dieses ein Vorzug der Zeit von 1891 ab ist, bezweifle ich zwar. Aber die Kunstgeschichte über Holland ist nun einmal auf ein so tiefes Geistes-Niveau herabgedrückt, auf einen Zustand so großer geistiger Plumpheit (das Objekt Rembrandt mag darin auf das Subjekt der Darsteller reflektieren — man verzeihe diesen feineren Ausdruck! ich will lieber plump sagen: Rembrandt färbt ab —), daß eine durchgeistigte Arbeit über dieses Thema den Kennern geradezu lächerlich erscheinen kann. Man wolle aber dem Ethiker verzeihen, wenn er gerade in diesen feinen Linien der Gedankenführung, die durch die Tatsachen ihre Rechtfertigung und man kann sagen Krönung fanden, gleichsam ein Exempel der natürlichen Moral, der höheren Sittlichkeit vor aller Welt zur Nachachtung vorführte. Und er ist froh, auch darin Zustimmung gefunden zu haben. Wem es nicht gefällt — vielleicht hat er um seine eigene Person darin Angst —, der widerlege mich doch!! aber mit „Gründen", wenn ich bitten darf, mit Philosophie, nicht aber mit banalen Redensarten, wie sie — allenfalls — Handwerkern zustehen und nicht — Gelehrten.

Wenn wir also Wissenschaft zu treiben vorgeben, sind wir verpflichtet, auf die authentischen Aufschlüsse einzugehen und uns dazu auf alle Hilfsmittel der Technik, der Natur- und Geisteswissenschaften zu besinnen, um an die Probleme der jungen Wissenschaft Kunstgeschichte — die eine „Wissenschaft" werden will — mit dem Rüstzeuge des Geistes heranzutreten, das unserer allgemeinen Geistesentwickelung entspricht, das uns auf der Höhe unserer Zeit stehend kennzeichnet. Die Wurzeln der kunsthistorischen Kenntnisse müssen wir erschließen, die Möglichkeiten und Notwendigkeiten klarstellen. Sonst könnten wir leicht zum Gespötte der nachfolgenden Geschlechter werden. Wir wollen hier nicht Märchen, sondern „Wissenschaft". Wir müssen uns besinnen, daß wir eine Nationalökonomie und Sozialpolitik, eine Jurisprudenz und Rechtsprechung, eine Naturwissenschaft und -Forschung, eine Technik, daß wir Philosophie — Logik, Metaphysik, Ethik, Rechtsphilosophie, Aesthetik, Psychologie und ihre Probleme —, daß wir eine Poesie und Rhetorik kennen und über die Gestaltungskraft der Phantasie und ihre Beziehungen zu der großen, breiten allgemeinen Geistigkeit nicht nur aus der sogenannten bildenden Kunst, sondern auch aus andern Künsten und der poetischen Produktion der Einzelmenschen und Völker unterrichtet sind, — daß wir endlich auch eine allgemeine politische und Kulturgeschichte haben und eine Geschichtsforschung, — daß wir aus dieser wissen,

wie große Männer schufen, die Großen der Geschichte sowohl, als auch die Großen der Geschichtsforschung.

Auf alles das müssen wir uns besinnen, um einen endlichen Maßstab zu gewinnen für die Geisteskraft, die wir verwenden müssen, um auch einer kunstgeschichtlichen Auffassung und Forschung gerecht zu werden.

Mit der auf der alten Tradition beruhenden Kennerschaft ist es nicht getan: wir müssen erwachen und uns besinnen auf die großen Gesichtspunkte, mit denen wir den andern, alten, durch die Jahrtausende, Jahrhunderte und die letzten Jahrzehnte ausgebauten Wissenschaftszweigen entgegentreten, wie wir sie in uns aufnehmen und gleichwohl auch sie, die scheinbar gänzlich ausgebauten, durch neue Ideen und die Entdeckung neuer, bis dahin unbekannter Tatsachen — wie Robert Koch die Medizin durch die Entdeckung der Mikroorganismen — befruchten und eventuell auf ein ganz neues Niveau stellen. Denn es gibt keinen Stillstand in der geistigen Entwickelung und in der Erkenntnis der Welt; und wer da stillsteht in einer Wissenschaft, der ist kein Führer mehr für das kommende Menschengeschlecht, sondern eine abgetane Größe, die nun, alt geworden, schlafen gehen mag. Und es gibt sogar recht jugendliche Herren, die so alt sind.

Wenn also eine kunsthistorische Frage auftaucht, so hat nicht ein enger Gesichtskreis der Kunstkennerschaft allein das Wort, sondern die Resultate der gesamten

Geistesentwickelung unserer Zeit kommen zu Hauf, um mit ernstem und tiefem Blick dem neuen Problem gerecht zu werden. Die Kunstkennerschaft steht ja in Frage, — wie also kann sie da allein über sich selbst urteilen wollen, als gäbe es nichts in der Welt außer ihr, als stände sie außerhalb der allgemeinen Entwickelung der Wissenschaften, des Lebens, des Geistes, gleichsam auf einer einsamen und unzulänglichen Geistesinsel.

Nein, sie muß an das klare Licht gezogen werden, aus der dumpfen Studierstube muß sie gestellt werden in die Sonne des allgemeinen Tages, aus kleinlichen Gesichtspunkten traditioneller Kennerschaft unter das Rüstzeug der Gesamtwissenschaft unserer Zeit.

In solcher Stimmung und geistigen Verfassung müssen wir auch herantreten an — Rembrandts Leben und Werke — ein historisches Problem.

Ich stelle das hier fest, damit die Kunstkenner der weisen Tradition nicht immer wiederkommen und behaupten, daß man an Rembrandts Leben nur als Kunstkenner herankönne.

Nein, auch als Richter und Schöffen können wir Rembrandts Leben beurteilen nach seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, — als Naturforscher und Empiriker

können wir die in Frage stehenden Werke durchforschen, um Merkmale zu finden, die sich wiederholen, und nach deren Vorhandensein wir urteilen können, — als Psychologen Rembrandts Seele und Geisteskräfte sondieren, nach Kraft und Richtung, — als Logiker und Aesthetiker beurteilen, ob die angebliche Entwickelung des Künstlers, wie sie von der Tradition vorgetragen wird, bei einem Künstler überhaupt möglich ist, — als Geschichtsphilosophen ihn und den Werdegang seines Rufes an der Gesamtgeistigkeit seines Volkes, seiner Zeit und der folgenden Zeiten messen und das Verhältnis finden, in dem er zu seinen Zeitgenossen gestanden haben müßte, wenn er wäre, für den er gilt. Als photographische Chemiker endlich können wir in natürlicher Verdeutlichung demonstrieren, was auf den Werken selbst dem ungeübten Auge und einer mangelhaften Auffassungskraft verborgen bleibt.

Nicht die kunsthistorische, kunstkennerische Tradition also allein ist ein Maßstab für die Beurteilung des Lebensinhaltes eines Künstlers, sondern wir haben ein reiches Rüstzeug in unserer Gesamtbildung, um solche Fragen zu lösen, wie sie in der traditionellen Person Rembrandts van Rhyn uns in der Geschichte des Menschengeistes entgegentritt.

Wie schon betont, ist jedes Kunsthistorische als solches hier das in Frage Stehende, das als Resultat Gesuchte, mit dem als Prämisse, als Voraussetzung man hier nicht operieren darf. Es fragt sich:

was hat Rembrandt van Rhyn geschaffen? und: was kann ein solcher Mann geschaffen haben?

Aus seinem Leben ersehen wir das Folgende:

1. Seine Sammlungen kauft er mit dem Vermögen seiner Frau und mit seinem eigenen, für jene Zeit nicht unbeträchtlichen Erbteile.

2. Dieses Vermögen und Erbteil durch seine Arbeit wieder zu ersetzen, ist er nie imstande, und er wird ein Sklave des Testamentes seiner Frau.

3. Er wird für Gemälde gut bezahlt, erhält 500 Gld. für ein Portrait, 600 Gld. für ein Historienbild in der Art der Passionsfolge, die er für den Prinzen Friedrich Heinrich malt, und hat dafür 1000 Gld. beansprucht; für ein großes Schützenbild erhielt er 1600 Gld.

4. Es sind nur sehr wenige Bilder, die er geschaffen hat. Denn einerseits hatte er keine rechte Vorbildung in der Kunst der Malerei und verließ sich daher allein auf sein Augenmaß, macht Zeichenfehler, ist unschlüssig, takelt an einem Turban zwei Tage lang herum und „arbeitet mit solcher Langsamkeit und Ermüdung wie nie ein anderer", — andererseits erhielt er schon aus diesem Grunde nur wenige Portraitbestellungen, weil sich „nur wenige in diese Gefahr begeben" mochten, nämlich schier endlos als Modell zu sitzen.

5. Er verdient infolgedessen nie so viel, daß es auch nur zum Leben gereicht hätte oder daß er seine Wohnungsmiete hätte bezahlen können, verkauft auch schon am An-

fange der 40er Jahre seines Lebens die besten seiner Wertsachen, um sich das Leben zu fristen.

6. Er lebt zum Teil von Anleihen und macht gelegentlich mit geliehenem Gelde auch betrügerische Transaktionen, benutzt sein Ansehen als Künstler dazu, sich von verschiedenen Seiten Geld zu leihen, das er seinem Sohne als dessen Vermögen zuführt, um sich selbst die Existenz zu ermöglichen. Er ist ein Schwindler und Betrüger, der sich schließlich keine ehrliche Künstlerarbeit mehr zutraut und zu ihr i. J. 1662 auch nicht mehr fähig ist. Wir können ihn nach heutigen kriminalistischen Begriffen als „Hochstapler" bezeichnen.

7. Hat er vorher w e n i g geschaffen, so bringt er in den letzten 13 Jahren seines Lebens kaum noch ein einziges Bild zustande, sondern ist Handlungsgehilfe und wird, bevor er dieses ist, vier Jahre lang alimentiert.

8. Er kann sich also wirtschaftlich nie so frei machen, daß er nach dem Tode seiner Frau wieder heiraten könnte, sondern muß in freier Liebe leben. Die Konsequenzen davon läßt er das arme tapfere Mädchen tragen.

9. Seine Schulden, mit denen er ein Haus gekauft hatte und die später als Personalschuld auf ihm lasten bleiben, kann er durch 16 Jahre nicht bezahlen, auch nicht einmal durch gelieferte Gemälde von seiner Hand (vielmehr schiebt er gelegentlich fremde unter). Dann, i. J. 1662, zeigt es sich, daß er ü b e r h a u p t k e i n K ü n s t l e r m e h r ist.

10. Sein Name aber hatte schon zu seinen Lebzeiten eine mythische Bedeutung, derart, daß Schriftsteller sagen: der „große Rembrandt" ist ein mangelhafter Maler gewesen, der nichts von seinem Metier verstanden hat und ein Spott für die Lehrlinge war, wieviel mehr erst für die Meister!

Der Widerspruch in seiner Existenz fiel also schon zu seinen Lebzeiten auf, kam aber nicht völlig klar zum Bewußtsein.

11. Durch eine kurze konkurrenzlose Zeit ist er als junger Maler berühmt geworden, war das Objekt großer Hoffnungen in Holland, galt für reich, für einen großen Künstler und fälschte offenbar fremde Radierungen, indem er seinen Namen auf die Platten schrieb. Er gibt auch fremde Bilder als die seinigen aus, wie aus einer Bemerkung des Harmen Becker hervorgeht.

12. Bekannt geworden sind nur 2 Werke seiner Hand, der Judas und die Bataver. Ein Portrait des späteren Bürgermeisters Six vom Jahre 1654 soll nicht auffindbar sein.

13. Die Bedeutung seiner Person als eines Künstlers verfällt dem Irrtum, und dieser Irrtum verschlingt dann später die Werke mehrerer Künstler. Bei der Rekonstruktion des Künstlerbegriffes „Rembrandt" nach Werken des größten Meisters, der in diesem Konglomerate von Werken enthalten war, tritt dann das Lebenswerk eines andern Künstlers

als das seinige hervor, Bilder, Radierungen und Zeichnungen, die bei dem kunsthistorischen Bemühen der Kenner, sie — zumal auf Grund der auf ihnen vorgefundenen, mit Rembrandts Namen verbundenen und auf ihn bezüglichen Jahreszahlen und Merkmalen der Maltechnik usw. — nach einem Entwickelungsgange zu ordnen, eine falsche, verzerrte, unmögliche Reihenfolge zeigen.

14. Die selbst oder dem Inhalte nach bekannten Bilder Rembrandts van Rhyn sind entweder minderwertig oder aber unauffindbar. Minderwertig sind „Judas' Reue" und die „Verschwörung der Bataver" — welch letzteres Bild von einem anderen Künstler, Ovens mit Namen, vollendet werden mußte, weil Rembrandt van Rhyn damit nicht zustande kam. Unauffindbar sind die in dem Inventar von 1656 angegebenen Werke und ein Portrait des — späteren — Bürgermeisters Six vom Jahre 1654, mit dem dieser sich in einer Tagebuchnotiz zufrieden erklärt, sowie das Portrait des Dichters de Decker u. a. Auch das Portrait des Six also soll verloren gegangen sein. Wie ist denn das möglich in einer Familie, die den Besitzstand von Bildern von einer Generation zur anderen vererbte? Das Bild muß gerade sehr minderwertig gewesen sein bezw. sein, so daß es irgend wohin auf einen Boden gestellt und dort vergessen worden ist im Staube der Jahrhunderte, — oder aber es i st da, wird aber — wie vielleicht auch andere Bilder — nicht gezeigt, sei es aus dem Grunde vielleicht, daß

man den Ahnen nur in vollendetster Wiedergabe zeigen mag, die von einem großen Künstler herrührt, und daß man minderwertige Sachen dort dem „großen Rembrandt", dem Nationalheiligen, selbstverständlich nicht zutraut.

Indessen sollte im Interesse der Wahrheit und Wissenschaft in dem Hause einmal jeder Winkel nach dem Bilde durchsucht werden, an dem man die Signaturen Rembrandts van Rhyn vom Jahre 1654 studieren könnte. Man wolle aber nicht wieder vorgeben, daß jenes gesuchte Bild mit dem herrlichen Werke identisch sei, das den Jan Six im Alter von 60 Jahren darstellen soll, das also zu Ende der siebziger Jahre gemalt sein muß, als Rembrandt schon 7—8 Jahre tot war. Selbstverständlich muß man bei dieser Nachforschung nicht ein erstklassiges Werk erwarten und andere Portraits, die man etwa findet, bei Seite stellen, ohne sie nach der Rembrandtsignatur zu untersuchen, sondern man denke da auch nur etwa einen „Lievens" oder dergleichen aufzufinden.

Ein Bild, das dem Rembrandt begriffe entspricht, würde man im Hause Six nicht erst zu suchen brauchen.

Resumé!

Aus dem Leben Rembrandts ersehen wir mit voller Deutlichkeit, daß der ursprünglich tüchtige Künstler, auf den man in einer fast konkurrenzlosen Zeit große Hoff-

nungen setzte, durch beträchtliche bare Mittel verlockt, die ihm mühelos in den Schoß fielen, sich einer kostspieligen Sammelleidenschaft hingibt, seine Zeit vertrödelt, sich nicht weiterbildet, von jüngeren Künstlern überflügelt wird und seine lukrative Kunst, die ihm freilich viel Mühe machte, allmählich schlafen läßt und verlernt, während er gleichzeitig bemüht ist, eigene und fremde Kleinkunst kunsthändlerisch zu vertreiben, Radierungen, die ungefähr die Stelle der heutigen Photographien einnahmen, eigener und fremder Hand, Werke von Schülern und anderer junger Künstler.

Durch das Testament seiner Frau, das ihn zu keinem geregelten Leben mehr gelangen läßt, bei dem er vielleicht wieder als Künstler klein hätte anfangen können, geht er vollends zugrunde, von Stufe zu Stufe sinkend und durch Anleihen sich erhaltend. Endlich, schon 4 Jahre lang alimentiert, findet er ein Unterkommen in der kleinen Kunsthandlung seines Sohnes und seiner Geliebten, denen er mit Rat und Tat beizustehen hat.

Hatte er schon früher zeitgenössische Radierungen aufgekauft, so wird es jetzt bekannt, daß er auch geätzte Platten für die Kompagnie aufkauft, offenbar um von ihnen Abdrücke zu machen, die er zweifellos auf seinen Namen fälscht und mit dieser Signierung in die Welt gehen läßt, für die Mehrung seines Rufes besorgt. Denn auch fremde Bilder gibt er für die seinigen aus. Hierdurch sorgt er dafür, daß sein Name, zumal jenseits der

Mauern Amsterdams, den großen Ruf erlangt, der in der Folge, und zum Teil schon zu seinen Lebzeiten, auch die Oelbilder verschlingt und natürlich ebenso auch die Handzeichnungen fast sämtlicher holländischen Künstler jener Zeit. Und diese falsche Berühmtheit spiegelt sich schon zu seinen Lebzeiten in Amsterdam selbst, in einer Bestellung für das Stadthaus und in Hoffnungen und Wünschen seiner Gläubiger. Wieviel mehr außerhalb! Und von da her kam die Nachfrage nach „Rembrandts" und wurde wahrscheinlich schon in den vierziger Jahren des XVII. Jahrhunderts durch den Verkauf von Bildern andrer, wirklicher Künstler befriedigt, von Rembrandt selbst und ebenso von den berufsmäßigen Kunsthändlern, während Rembrandt in Untätigkeit versinkt, als Künstler nichts oder so gut wie nichts produziert und i. J. 1662 seine völlige Unfähigkeit an dem Bilde des Aufstandes der Bataver erweist, das er für das Stadthaus malen sollte.

Man ersieht aus seinem Leben, daß sich bei ihm eine kunsthändlerische Tätigkeit immer offener entwickelt, entsprechend seiner abnehmenden künstlerisch produktiven Tätigkeit.

Auf diese Weise wurde der Grund gelegt zu dem großen Irrtum über Rembrandt van Rhyn, dessen noch erkennbare Spuren und Erscheinungsformen ich in meinem Buche von 1891 erschöpfend darstelle, — zu dem historischen, psychologisch, geschichtsphilosophisch, kunst-

und kulturhistorisch hochinteressanten Vorgange, durch den die holländische Geschichte in Ansehung der Kunst schließlich ein völlig falsches Aussehen erhalten hat, durch das die tüchtigen, verständigen und verehrungswürdigen Männer jener großen Zeit Hollands und Amsterdams als Narren und Banausen hingestellt werden zu Ehren eines — Hochstaplers.

Latente Signaturen.

Hatte ich früher — wie alle Welt — geglaubt, daß die alten Meister sich, wie es auch die heutigen Künstler machen, nur einmal auf einem Werke, sagen wir offiziell mit ihrem Namen zeichnen und sich so als die Autoren der betreffenden Werke auf ihnen bemerkbar machen, so war ich durch allergenauestes Studium einiger Bilder holländischen Ursprungs eines anderen belehrt worden. Ich hatte auf einem Bilde zuerst und dann auch auf anderen Werken, schließlich auf den dem Rembrandt van Rhyn zugeschriebenen eine andere Art der Künstlersignaturen entdeckt, — eine Art, die ich später als diejenige der latenten Signaturen bezeichnete.

Ich habe damit in die Kunstwissenschaft ein völlig neues Kriterium, ein völlig neues Erkennungs- und Beweis-Moment eingeführt. Denn diese latenten Signaturen waren nur in einem einzigen Falle bemerkt, ihrem Wesen nach aber nicht erkannt worden, u. zw. von Prof. Riegel,

dem ehemaligen Direktor des Museums zu Braunschweig, an dem Bildnisse eines Unbekannten, Kat. Nr. 131. Riegel meinte aber, daß man dieses geheimnisvolle Zeichen niemals aufklären werde. Nun, es ist das eine von ihm entdeckte latente Signatur.

Diese latenten Signaturen sind Künstlerzeichen, wie sie auch der wirkliche Schöpfer der dem Rembrandt van Rhyn irrtümlich zugeschriebenen Werke in eben diese und in die sonst von ihm herstammenden Werke hineingeschrieben, mit denen er sich — unverlöschlich — signiert und als ihren Schöpfer gekennzeichnet hat.

Mit unendlicher Mühe habe ich diese Signaturen, von Bild zu Bild, von Radierung zu Radierung, von Handzeichnung zu Handzeichnung fortschreitend, herausgefunden. Das Resultat war: die von der traditionellen Kunstkennerschaft dem Rembrandt van Rhyn zugeschriebenen Werke sind latent signiert von einem — andern Künstler. Diese latenten Signaturen sind *während* des Malens in die nasse Farbe so gestrichen, daß sie nur wenig, daß sie kaum sichtbar sind, sodaß sie die Betrachtung des Werkes nicht stören.

Sie sind ebenso, hier in den meisten Fällen *mit vielen einzelnen Strichen, auf die Radierplatte gezeichnet und in sie eingeätzt* worden, endlich auch sind sie in die Handzeichnungen eingezeichnet und *einlaviert*, so daß sie

mit dem Papier so fest verbunden sind, wie etwa die Wasserzeichen des Papieres.

Daß diese Signaturen nur von dem Künstler selbst während seiner schöpferischen Tätigkeit an dem betreffenden Werke in dieses hineingesetzt worden sind und daß andererseits kein Künstler *fremde* Signaturen in seine Werke gezeichnet hat, ist selbstverständlich. Diese latenten Signaturen sind, obwohl latent, gleichwohl eben *vorhanden*, sind *da* und können auch photographisch erfaßt und verdeutlicht werden.

Sie sind da, wie die von Robert Koch entdeckten Bazillen, jene bis zu Kochs Entdeckung unbekannten geheimnisvollen Krankheitserreger, körperlich da sind, obwohl man sie früher nicht bemerkt hatte.

Mit unendlicher Mühe nun war ich bestrebt, diese Signaturen photographisch wiederzugeben, und habe zu ihrer Verdeutlichung ein besonderes photographisches Verfahren ersonnen und ausgebildet, das sich als photographisches Additions- und Multiplikationsverfahren kennzeichnet. So veröffentlichte ich zum Teil sehr deutlich herausgebrachte Signaturen in meinem Werke „Wer ist Rembrandt?" Nicht alle freilich sind mit der gleichen Deutlichkeit herausgekommen. Wer aber die ungeheuere Schwierigkeit kennt, die es macht, um einigermaßen große Flächen photographisch so zu verdeutlichen, daß die Reproduktionen sich nicht gleichsam selbst — eben durch diese Verdeutlichung — stören, der wird die Re-

sultate dieser Verstärkung der Kontraste der Tönungen anerkennen. Auch waren die Signaturen nicht alle gleich gut für den bestimmten Zweck der Demonstration gewählt. Denn man muß zu diesem Zwecke möglichst solche Signaturen auswählen, die gleichmäßig sind in der Tönung ihrer Linien. Indessen sollten sie ja auch nur demonstrieren und die Beschauer veranlassen, an den Originalphotographien und den Originalen selbst ihre Beobachtungen zu machen. Für mich selbst brauchte ich die Verdeutlichung nicht und um Blinde sehend zu machen, dazu genügt auch nicht die beste Verdeutlichung, weder für körperlich noch für geistig Blinde.

Mein Verfahren veröffentlichte ich später, indessen noch i. J. 1891, in Liesegangs „photographischem Archiv".

Außerdem aber berichtete ich über dasselbe auf deren Wunsch in der „Schlesischen Gesellschaft von Freunden der Photographie" zu Breslau. Dieser Verein, der zumeist aus Professoren der dortigen Universität und aus anderen akademisch gebildeten Männern bestand, fand mein Verfahren richtig, sah auch die von mir veröffentlichten Signaturen auf den Originalphotographien und beschloß eine genaueste Nachprüfung und eine zweckentsprechende öffentliche Erklärung über die Resultate der Nachprüfung. Leider unterblieb später infolge mancher Umstände die beabsichtigte Publikation. Indessen geben die Protokolle der Gesellschaft eine genügende Gewißheit, daß ihre Mitglieder die von mir publizierten Sig-

naturen nach Existenz und Reproduktionsweise als wahr und richtig anerkannten.

Zum Beweise mögen folgende Stellen der betreffenden Protokolle dienen.

Protokoll der Sitzung vom 5. Juni 1891.

Vorsitzender: Professor Dr. Neißer.

. . . . „Herr Max Lautner berichtet über den In„halt seines Werkes „Wer ist Rembrandt?" unter be„sonderer Betonung des photographisch Wichtigen. —

„Besonders hervorgehoben und erläutert wurde „von dem Vortragenden darnach eine von ihm er„fundene photographische Verstärkungsmethode. — —

„Diese von dem Vortragenden aus „mathematischen Erwägungen erwie„sene Möglichkeit der photographi„schen Verstärkung wurde an dem „mannigfachen Demonstrationsmate„rial in fortschreitenden Phasen **„und als unbestreitbare Tatsächlichkeit** den An„wesenden vor Augen geführt. — —

„Professor Neißer: „— — — etwas Fremdes „wird durch dieses Verfahren in die Bilder natürlich „absolut nicht hineingetragen. . . . . Redner spricht „seine Ueberzeugung dahin aus, daß, soweit die vor„gelegten sehr zahlreichen Exemplare überhaupt ein

„Urteil gestatten, dieselben den Eindruck streng wissen„schaftlicher Objektivität machen.

„Es wird beschlossen, die Prüfung der Angelegen„heit dem Vorstande zu übergeben. . . . . .

„Das Protokoll der heutigen Sitzung sowie der „Kommissionssitzungen soll in geeigneter Form der „Oeffentlichkeit übergeben werden.

Folgt Protokoll der Sitzung vom 7. Juni 1891 und vom 12. Juni 1891. Die Rollen werden verteilt und spezielle Studien begonnen. Das Protokoll der Sitzung vom 13. Juni, nachmittags 5 Uhr lautet:

„Die Kommission übt sich im Aufsuchen der „Be„zeichnungen" an verschiedenen angeblichen Rembrandt„Bildern bezw. deren Photogrammen bei auffallen„dem und durchfallendem Licht. Dr. Kunisch gelingt „es ohne jeden Hinweis an mehreren Bildern die Be„zeichnung Bol zu entdecken. (Anm.: Inzwischen ist „am 2. Juli d. J. im „Deutschen Wochenblatt" — „Berlin, Walther und Apolant's Verlag — von „Herrn Dr. Oscar Doering das Vorhandensein der „von L. aufgefundenen Namensinschriften Bol's auch „an Originalen der Berliner Gemälde-Galerie be„stätigt worden.)

An dem tatsächlichen Vorhandensein der von mir entdeckten latenten Signaturen kann also schon aus diesem Grunde nicht gezweifelt werden. Außerdem aber sind sie für jeden sichtbar, der gewöhnt und befähigt ist, exakte Be-

obachtungen zu machen, — Beobachtungen, wie sie auch in anderen Wissenschaftszweigen, soweit diese exakt sind, von jedem irgendwie maßgebenden Vertreter derselben gemacht werden müssen. Wer zu diesen Beobachtungen nicht befähigt ist, der ist eben nicht fähig, die Kunstforschung so zu betreiben, wie das nach Entdeckung der latenten Signaturen wissenschaftlich notwendig ist.

Wenn ich nun während der Abfassung meines Werkes der Ansicht war, daß allein der Künstler, den ich als den eigentlichen, begrifflichen „Rembrandt" erkannte, sich latent signiert hat, so stellte sich diese Annahme später als falsch heraus. Vielmehr erkannte ich bei vieljährigen mühevollen empirischen Studien, daß sich nicht jener Künstler **allein** latent signiert hat, sondern seit dem Mittelalter her sämtliche alten Meister.

Die latenten Signaturen sind also nicht die Erfindung des betreffenden begrifflichen „Rembrandt", sondern beruhen sicherlich auf einer uralten Tradition der Malerinnungen. Sie sind, wer weiß aus welchen mystischen Ideeen heraus, gewiß aber aus dem Wunsche hervorgegangen und zu dem Zwecke angewandt, die Werke jedes Künstlers unverlöschlich als seine Werke für alle Zeiten zu kennzeichnen, — derart, daß seine Künstlerzeichen nur mit dem Werke selbst vernichtet werden können.

Diese Signaturen sind da, sind eine unumstößliche Gewißheit von unzerstörbarer Existenz und müssen daher in einer auf die Kunstwerke bezüglichen Wissenschaft berücksichtigt werden. Sie müssen bei der Bestimmung eines Werkes nach seinem Meister zur Geltung gebracht werden. Denn sie sind eben **Signaturen** und zwar solche von unbedingter Beweiskraft für den Schöpfer des betreffenden Werkes, um dessen Autorbestimmung es sich gerade etwa handelt.

Was können daneben die obenauf stehenden, leicht sowohl zu beseitigenden, als hinzumalenden Signaturen bedeuten! Die latenten Signaturen unterscheiden sich von ihnen wie der Leib vom Kleide, denn die latenten Signaturen sind integrierende Bestandteile der Bilder selbst. Die obenauf stehenden Signaturen sind zumeist ein Mummenschanz der traditionellen Kunstkennerschaft, so unzuverlässig wie die Tradition selbst.

Zu welchen wissenschaftlichen Konsequenzen das Studium der latenten Signaturen auch führen möge, — die Kunstgeschichte, soweit sie sich als eine „Wissenschaft" benennt, darf an ihnen, nachdem sie einmal entdeckt sind, nicht vorübergehen, sondern muß sie zu Rate ziehen.

Denn jedes Werk eines alten Meisters kann durch sie mit absoluter Sicherheit von dem bestimmt werden, der ihre bei den einzelnen Meistern auftretenden Formen kennt. Leicht sind diese Formen nicht festzustellen, son-

dern diese Arbeit stellt an die Augennerven sehr große Anforderungen. Aber sie ist lohnend, da sie bei jedem Bilde eine über allen Zweifel erhabene Gewißheit gibt über den Autor des Bildes.

Die Van Eycks, Zeitblom, Hans Baldung, Lucas Cranach (beide), Dürer, Holbein usw., Franz Hals, Ferd. Bol, Rubens; Clouet, Watteau; Mantegna, Antonello da Messina, Bellini, Botticelli, Signorelli, Leonardo da Vinci, Michel-Angelo, Titian; Velasquez, Goya usw. usw., auch Pesne noch, kurz alle alten Meister haben latente, von einander unterschiedliche Signaturen, und ihre Werke sind daher mit Sicherheit zu bestimmen.

Es ist das eine große Freude, nach den vielen Mühen jahrelanger schwerer empirischer Arbeit, die Kunstwerke einzeln und ganz unabhängig von ihrer Tradition zu bestimmen und mit unzweifelhafter Sicherheit für eine den objektiven Tatsachen entsprechende endliche „Kunstgeschichte" verarbeiten zu können. Viele Veränderungen in den Anschauungen über die alten Meister werden da freilich nötig und es zeigt sich mehrfach, daß die kunstgeschichtliche Tradition und Kennerschaft schwere Irrtümer über die alten Meister gezeitigt haben, — Irrtümer, deren Erkenntnis zum Teil mit einem gewissen Schmerz der Seele empfunden wird. Es zeigt sich, daß die den öffentlichen und privaten Galerien angehörenden Werke vielfach falsch bestimmt worden sind, so z. B. im Berliner Museum, aber in andern gleich und ähnlich.

Ja, es ist eine große geistige Freude, die Wahrheit über Erscheinungen der Geschichte des Menschengeistes zu erkennen.

Die Sphinx der Kunstgeschichte.

Von einer mir 1885 sehr nahe stehenden Dame in Breslau war ein Bild angekauft worden, das eine Opferhandlung darstellt, u. zw. offenbar das Opfer Salomos vor der Königin von Saba. Dieses Bild mußte stilkritisch für einen „Rembrandt" gehalten werden. In der Farbenkomposition war es von wunderbarer Schönheit, die Farbenskala war ungemein reichhaltig und auf das glänzendste durchgeführt: Purpurrot, grün, gelb, blau, oliv und neutrale Töne. Die Komposition des Bildes mußte — für seinen holländischen Ursprung — geradezu als einzig schön und großartig bezeichnet werden, das Helldunkel, obwohl die Szene unter freiem Himmel gedacht ist, ebenso als vollendet; die technische Durchführung verriet die Präzision des geübten Radierers und die beste Zeit eines Künstlers.

Aber der Annahme, daß das Bild von Rembrandt sein könne, widersprach ein großes Monogramm, das in der linken unteren Ecke stand und zwei Buchstaben zeigte, oben einen, der für ein S oder ein etwas stilisiertes F gehalten werden konnte, und unterhalb einen Buchstaben, der für ein R gelten konnte, zu dem aber noch ein an-

derer, rechts daneben stehender Buchstabe nebst einem unteren seitlichen Strich gehörte, der ein I darzustellen schien. Das Monogramm mußte als eine unbedingt echte Signatur gelten, denn es stand auf dem Grunde des Bildes, war durch einen Zufall etwas bloßgelegt und dann von dem Verkäufer mit ossa sepia durch Schleifen, Abschleifen der oberen Farbschichten fast freigelegt worden.

So war das Bild ein Rätsel, ein erstaunliches wissenschaftliches Problem, ein Kunstwerk ersten Ranges, ein unbedingtes Werk „Rembrandts", aber mit einem unbekannten Monogramm versehen, einem Monogramm, das also an sich schon auch ein Rätsel war.

Wer hätte nun für geeigneter gelten sollen, dieses Rätsel zu lösen, als Dr. W. Bode, der unlängst ein Werk über die holländische Malerei herausgegeben hatte und als großer Kenner galt.

So brachte ich denn diese Sphinx von einem Bilde nach Berlin, zu W. Bode.

Ich hatte es in einem Zimmer des Museums gerade aufstellen lassen, da kam Herr Dr. Bode herein, erblickte das Bild und rief sofort und unvermittelt aus: das ist ein Knupfer. — „Ein Knupfer?" — Ja, da sehen Sie ja auch, sagte er, S und K: Samuel Knupfer." —

Das war eine sehr befremdliche Lösung des Rätsels, und Herr Dr. Bode erschien mir nicht gerade im Lichte eines Oedipus.

Ich sprach einen Zweifel aus. Er aber sagte: „Mehr als das Bild Ihnen bestimmen kann ich nicht."

Ich ging daher in das Kupferstichkabinet und bat, mir gütigst alles vorlegen zu wollen, was etwa von Samuel Knupfer dort vorhanden wäre an Zeichnungen, Photographien usw.

Der Assistent des Kupferstichkabinets aber sagte: „Sie meinen wohl Nicolaus Knupfer. Einen Samuel Knupfer gibt es ja gar nicht." Ich entgegnete: „Herr Dr. Bode hat soeben ein Bild, das ich ihm vorgestellt habe, für das Werk eines Samuel Knupfer erklärt." . . .

So wurden mir denn die belanglosen Sachen von Nicolaus Knupfer vorgelegt . . . .

Nach dieser sehr interessanten Erfahrung beschloß ich nun, selbst den Meister zu ergründen und so lange zu suchen, bis ich ihn gefunden hätte. Ich studierte daher nacheinander fast sämtliche Museen Deutschlands auf das Eingehendste.

In Braunschweig fand ich den Schlüssel zu der explosiven Art der Bodeschen Rätsellösung, ein Bild, einen Innenraum, in dem auch eine Opferhandlung dargestellt ist, Kat. Nr. 359, — „Salomo opfert fremden Göttern" —, und in dem offenbar die Figur und Haltung des Salomo von irgend einem Künstler für sein Bild benutzt worden war. Also die Erinnerung an dieses Bild hatte Herrn Dr. W. Bode sofort und unvermittelt zu dem Ausspruche veranlaßt, daß hier ein

Werk des Knupfer vorläge, ich will sagen des selben Meisters, der jenes Bild in Braunschweig gemalt hat. Prof. Riegel, der damalige Direktor des Braunschweiger Museums, war so gütig, die beiden Bilder nebeneinander zu betrachten. Ich erzählte ihm von dem sonderbaren Ausspruche des Herrn Dr. Bode und fügte hinzu: „Die beiden Bilder verhalten sich doch aber zu einander etwa so wie 1 zu 100." — Riegel erwiderte: „Ja, wenn Dr. Bode aber doch sagt, ... ?"

Da war es mir klar, daß Bode als ein unanzweifelbarer Kenner — gefürchtet wurde. —

Gleichwohl studierte ich weiter nach allen Richtungen, — wobei freilich die explosive Knupfer-Hallucination bald völlig zurücktrat. — In Stuttgart machte ich mit meiner Sphinx dem feinsinnigen W. Lübke meinen Besuch. Er war sehr entzückt über das Werk und sagte, es gehöre in ein Museum. „Ich würde sagen, es ist ein Rembrandt, wenn die Signatur nicht da wäre."

Sein späteres schriftliches Urteil lautet: „Das dem Frl. M. R. in Br. gehörige Bild, darstellend eine Opferhandlung, ist ein schönes, echtes, wohlerhaltenes, koloristisch wirksames, geistreiches und interessantes Werk aus der Schule Rembrandts, wohl von Ferdinand Bol, — jedenfalls ein wertvolles Originalwerk aus der Zeit und Umgebung des großen holländischen Meisters." —

Sicher bestimmt also war der Meister auch dadurch noch nicht. Wer war er? Das Monogramm, so sicher

und schön hingeschrieben, konnte unmöglich nur ein einziges Mal von dem Meister angewandt sein. Wo war es zu finden?

In München traf ich später wieder mit Herrn Dr. Bode zusammen und erzählte ihm, daß Lübke denn doch von seiner Ansicht beträchtlich abweiche. Und überhaupt . . . . . .

„Was versteht Lübke von einem alten Bilde" erwiderte er und sprang behende die Stufen der „alten Pinakothek" hinab. Ich lachte ihm bitter nach. Denn er hatte mir viele überflüssige Arbeit gemacht mit seiner Hallucination von „Samuel Knupfer" und offenbar in Sachen der Kunst den richtigen Maßstab für den Vergleich seiner Person mit derjenigen anderer Leute völlig verloren. Er war bezüglich des „Opfers Salomos" in seine völlig unwissenschaftliche Idee entweder unentrinnbar verrannt oder war gewöhnt, wie ein Autokrat ältester und neuester Stilart — denn diese Leute bleiben immer von derselben Psyche in der Weltgeschichte —, das einmal ausgesprochene Wort nie zurückzunehmen, — und sollten andere darüber zugrunde gehen. Also Autokrat? Aber auch ein Mann der Wissenschaft? „Wissenschaft", hm, ... das verträgt sich nun einmal nicht miteinander.

Man sieht es: schon damals waren die Persönlichkeiten die gleichen: Bode diktiert die „Kunstgeschichte" und

die andern — beugen sich, und es will niemand „gegen den Stachel löken".

Also eine autokratische Kunstgeschichte mit einem „Samuel Knupfer", einem Menschen, der nie existierte. Ein Traum von Gottähnlichkeit, ein Gelehrter, Kenner, der sich für vollkommen und infallibel hält und die andern neben sich verachtet. —

Solche Erwägungen konnten mich von meinem Ziele nicht abbringen. Denn ich war gewöhnt, jeden Gedanken bis zum Ende konsequent durchzudenken und — auch mir hatten noch wenige Menschen imponiert. Den Stolz und den Trotz des Braunschweigers Bode fand ich also in mir, dem Westpreußen und Schlesier, a u ch vor, aber — mit andern Zielen. —

Schon in München entdeckte ich auf dem Bilde außer dem Monogramme noch 1 bis 2 andere Signaturen, von denen die eine unbedingt den Namen Bol darstellte, außerdem eine dem Rembrandt zugeschriebene Handzeichnung, Mappe 61a, Nr. 5150, die offenbar zu dem links am Eingange des Tempels stehenden Priester Beziehung hatte, teilweise ihm völlig entspricht, wahrscheinlich ein erster Entwurf zu diesem Priester, der dann in seiner Haltung etwas geändert wurde. Franz Hanfstängl, der das Bild sah, photographierte es dann, und ich erhielt bald eine unaufgezogene Photographie des Bildes, die ich in meiner Weise studierte, millimeterweise, gegen das Licht gehalten, von oben durch einen Reflektor usw. be-

leuchtet, kurz so, daß ich alles und jedes sehen konnte. Wie erstaunte ich nun, als ich nicht 2 und 3, sondern viele verborgene Signaturen des Ferd. Bol darauf entdeckte.

Ich muß hier innehalten, um über den psychischen Eindruck solcher Entdeckungen mich zu äußern. Diese Entdeckungen sind sehr viel schwieriger, als derjenige, dem sie nachher vorgelegt und gezeigt werden, denken mag. Sie fordern die ganze Widerstandskraft des Geistes heraus. Selbstbesinnung, Selbstgewißheit — nach Merkmalen der Erscheinungen und nach Gründen ihrer Existenz, — Objektivität. Dazu Anspannung der Sinne und — Mut der Ueberzeugung, eben der aus den Objekten entnommenen Selbstgewißheit. Denn — man kämpft gegen den Gedanken, daß man einer verrückten Eingebung verfallen sei. Etwas ganz Neues, Unbekanntes, Sonderbares tritt vor uns hin: wir suchen zu entziffern, nach Arten zu unterscheiden, wir studieren ein Bild nach dem andern.

Dann plötzlich jene Signatur (unter Nr. 3 hier wiedergegeben) auf dem Bilde „Potiphars Frau verklagt Joseph". Rembrandt? Was ist denn das? Die früheren Bilder „Rembrandts", die Werke mit glatterer Malweise, kannte ich freilich schon als Werke des Meisters der latenten Signaturen, — aber auch dieses? Damit . . . sollte denn . . . . wie? Der ganze Rembrandt? Wer ist denn Rembrandt?

Und so, aus dieser Frage, entrollte sich das Bild der kunstgeschichtlichen Personen jener großen Zeit Hollands, jenes siebzehnte Jahrhundert dieses tüchtigen deutschen Volksstammes. Schon das, was Kolloff, der geistreiche ethisierende Mann, wußte, genügte dem kritischen Urteil. Dann aber kamen die Aufsätze in Oud-Holland, vom Jahre 1885 sich fortsetzend, und entwickelten das Bild jenes elenden Lebens des wirklichen Rembrandt, das ich, obwohl es nur erst in einigen prägnanten Zügen vorher bekannt war, aus diesen wenigen Richtlinien in seiner Ganzheit geahnt hatte. So löste ich denn das Rätsel der Sphinx „Salomos Opfer" und das Rätsel der holländischen Geschichte seiner größten Zeit in einem in sich selbst widerspruchslosen großen kritischen historischen Bilde, das ich mit der Frage nach dem Rätsel überschrieb: „Wer ist Rembrandt?" — Ich habe die Genugtuung gehabt, daß feine und edle Geister wie Herman Grimm, anderseits Männer des öffentlichen Lebens und Kenner der Menschenseele mir beipflichteten. Aber zaghaft traten sie schließlich beiseite, als ich selbst nach meiner Riesenarbeit schwer erkrankte und jahrelang aktionsunfähig war, meine Gegner aber, Bode teils sichtbar, teils unsichtbar an deren Spitze, gegen mich „vernichtende Kritiken" schrieben, d. h. Karikaturen von Kritiken, die in demselben Grade frivol und arrogant als hohl, dumm und geistlos waren.

So also wurden mir die „goldenen Brücken" gedankt,

die ich Herrn W. Bode in meinem Werke gebaut hatte . . . .

Aber das Rätsel hatte seine Lösung noch nicht völlig gefunden. Noch stand Bol als der einzige da, der sich latent signiert hatte.

Unabläßig forschte ich weiter, bis zu dem Punkte, daß ich sagen konnte: sämtliche alten Meister haben sich latent signiert, und jedes Werk jedes dieser Meister ist an seinen ganz bestimmten latenten Signaturen mit absoluter Sicherheit zu bestimmen.

Aber auch das Gesamt-Werk „Rembrandts" ist noch nicht vollkommen erkannt, es fehlen zu diesem Begriffe noch notwendige Korrelate der Entwickelung.

Diese Entwickelung des großen holländischen Künstlers, des Ferdinand Bol von Dortrecht, werde ich demnächst der wissenschaftlichen Welt vor Augen stellen und noch auf weitere Rätsel der Geschichte des Menschengeistes hinweisen und — ihre Lösung geben.

Das war ernste, schwere Arbeit durch 17 Jahre: Ich schien tot in dieser Zeit, aus der Welt verschwunden und kämpfte einen schweren Kampf, von dem die Welt nichts weiß.

Aber ich will diese Jahre der schweren, ungelohnten Arbeit nicht verwünschen, wenn es mir noch vergönnt sein sollte, in dem Reste meines Lebens die großen Zeiten

der Kunst und ihre wahrhaft großen Männer der Welt nach ihren wahren Werken vor Augen zu stellen, wie ich sie in der Zeit meiner Zurückgezogenheit erkannt habe. —

Hier will ich erst nochmals die Grundlage darstellen, auf der meine empirischen Forschungen sich aufbauen, einige latente Signaturen von Hauptwerken F. Bols, mit denen alle übrigen Werke ihm mit logischer Notwendigkeit auch zufallen. Diese Signaturen gebe ich hier mit größerer Deutlichkeit wieder, als es mir in meinem ersten Buche möglich gewesen ist. Sie sollen zu eigenem Studium der latenten Signaturen anregen. Wer sie nicht sieht und begreift, der mag von der Bühne abtreten und den begabten Männern Platz machen, die so sorgsam und wissenschaftlich zu arbeiten imstande sind, wie man das in den älteren Wissenschaftszweigen eben längst gewöhnt ist, in denen die wirklich Begabten die Führerrolle haben, nicht aber die Unfähigen.

Wenn ich solche Unfähigkeit hier nur an einem Beispiele entwickelt habe, so wolle man nicht denken, daß dieses das einzige ist, das ich kenne. Ich kann noch mit andern Beispielen ähnlicher Gedankentiefe aufwarten, wo ich denn auch ausführen könnte, welch' schwerer Schaden und selbst welches Unglück durch solche leichtfertigen und unwissenschaftlichen Bilder-„Bestimmungen" über einzelne Personen und ganze Familien gekommen ist.

Aber die wahre Wissenschaft ist wie die wahre Liebe,

von der ein Brief des Apostels Paulus redet; denn alle Tiefen des Denkens und Fühlens schlummern bei einander und sind Kinder derselben Natur.

Urquellen der Kunstgeschichte.
Einige Beispiele der Geheimsignaturen Ferdinand Bols.

Wir haben gesehen: von den offiziellen Signaturen auf Bildern, Radierungen und Zeichnungen, die Rembrandts Namen zeigen, lehrt die Lebensgeschichte des Rembrandt van Rhyn, daß sie alle gefälscht sind, — gewiß von ihm selbst zum nicht geringen Teile, andrerseits von vielen Kunsthändlern, Liebhabern und Interessenten aller Art. Die letzten unter dem Zwange des Rembrandtbegriffes gemachten nachweisbaren Fälschungen, die mir bekannt sind, geschahen in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts.

Der Rembrandtbegriff ist ein Beispiel der Macht der Reklame: wie aus einem mäßigen Maler, der sich dem Kunsthandel zuwendet und en gros Radierungen und dann auch Bilder mit seiner Firma zeichnet, allmählich ein großer Künstler wird — im Glauben der Menschen, ein Künstler*begriff*, der falsch ist und mit dem einstigen Träger des Namens inhaltlich nichts zu tun hat.

So wollen wir denn bei einigen wenigen Signaturen der zuverlässigen latenten Art, — den Geheim- oder Krypto-Signaturen —, verweilen, die dieser Schrift bei-

gefügt, von Hauptwerken des Rembrandtbegriffes entnommen sind und durch die alle dem Rembrandtbegriffe zugehörigen Werke ihrem wahren Meister zugeführt werden, — wie denn alle Werke der alten Meister durch solche Signaturen bestimmbar sind.

Ich betone, daß es sich bei den photographischen Verdeutlichungen, die ich hier vorführe, um photographische Präparate handelt, bei denen jeder tendenziöse Eingriff in die Form der Resultate vermieden und auch fast unmöglich ist. Denn jedes voreingenommene Vorgehen bei dem Verfahren bringt die Gefahr einer völligen Nutzlosigkeit der ganzen aufgewendeten großen Mühe und Geduld. Wer hier „unternimmt, es klüglich zu wenden", zerstört sein eigenes Werk und verfehlt den Zweck, Aufklärung aus dem Gegenstande selbst zu erhalten. Mein Verfahren ist auch von der „Schlesischen Gesellschaft von Freunden der Photographie" als ein gutes und wissenschaftlich einwandfreies anerkannt worden, wie ich schon erwähnte.

Wenn die Resultate des Verfahrens vorliegen, sieht man freilich oft, wie man schneller hätte zum Ziele gelangen können. Aber man wird sich gewiß lieber mit etwas eingeschränkten Resultaten begnügen, als daß man die ganze lange Arbeit noch einmal von vorn anfängt. Die Mühe übrigens, deren es bedarf, um eine größere Fläche, wie die von Nr. 2 und 16 der Tafeln, gleichzeitig und gleichmäßig zu verdeutlichen, ist geradezu unerhört.

1. Das „Selbstbildnis Rembrandts" im Palazzo Pitti zu Florenz, Kat. Nr. 60.

Dieses Bild ist — wie alle Bilder des großen holländischen Malers und anderer großer Meister — in allen Malschichten von Geheimsignaturen ganz durchzogen, die bei genügender photographischer Verdeutlichung wie große, kleinere und kleine Glieder von Ketten oder wie Maschen eines Netzes das ganze Bild überdecken, helle und dunkele Namenszüge. Nr. 1 der Signaturen bringt die in meinem Buche „Wer ist Rembrandt?" unter Nr. 9 dargestellte Signatur etwas weiter photographisch verdeutlicht und vergrößert. Man sieht hier ein so deutliches helles Monogramm, das die Buchstaben B und l enthält, in die — in mittlerer Höhe — ein o gesetzt ist, daß es fast unnötig erscheinen könnte, hier noch eine erklärende Zeichnung zu geben. Gleichwohl ist sie beigefügt. Man wolle auch die dunklere Namensinschrift unten rechts betrachten.

Diese Signatur heißt in keinem Falle Rembrandt, da sämtliche Buchstaben dieses Namens hier ausgeschlossen sind, sondern zweifellos B o l. Sie steht links neben dem Hute des Dargestellten in etwas schräger Richtung nach rechts oben gerichtet und so, daß eine von dem äußersten linken Ende der Mütze des Mannes nach links gezogene wagerechte Linie gerade unter das B gelangen würde. Andere, a u ch recht deutliche Signaturen zeigen unmittelbar den Namen Bol, z. B. in mittlerer Breite des

Bildes dicht über dem Hute, rechts vom Hute, rechts von Hals und Schulter, in der linken unteren Ecke usw.

Es ist daher auch ausgeschlossen, daß dieses Bild von einem andern Maler herrühren kann, als einem solchen, der Bol geheißen hat, u. zw. F. Bol.

Aber daß er gerade ein „Selbstbildnis Rembrandts" gemalt hat und ein so vortreffliches, das nur der Meister selbst, zumal in noch so jungen Jahren, hat malen können! — Dieses „Selbstbildnis Rembrandts" repräsentiert diejenige künstlerische Entwickelungsstufe und Farbenbehandlung, zu der die Bilder einer Anzahl junger Frauen gehören, gemeiniglich „Saskia" genannt, ferner auch eine große Anzahl *männlicher* Portraits, so der „Federschneider" in Cassel, das schöne „Selbstportrait Rembrandts" in Berlin usw.

Da es nun zweifellos ein Selbstbildnis ist, so ist es eben tatsächlich ein Selbstportrait des Ferdinand Bol. Es stammt wahrscheinlich aus der Zeit seiner italienischen Reise her. Doch von dieser ein andermal!

2. Das Historienbild „Potiphars Frau verklagt Joseph" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Kat. Nr. 828 H.

Dieses Bild stellt in Technik und Farbengebung die höchste Stufe der Meisterschaft desjenigen Künstlers dar, dessen Werke von der traditionellen Kennerschaft unter dem Namen Rembrandts geführt werden.

Und wer dieses Bild gemalt hat, von dem stammen notwendig alle die Werke ab, die wir als das Vollendetste ansehen, das zu dem Rembrandtbegriffe gehört, z. B. die von W. Bode „in und um das Jahr 1654" eingereihten Werke.

Der arme Rembrandt! Im Jahre 1654 allein soll er nach W. Bode 16 Bilder gemalt haben, darunter ein Reiterbild, 10 Portraits, ein herrliches Studienbild und 4 Historienbilder, ein Bild immer schöner als das andre — i. J. 1655 drei Historienbilder und den „geschlachteten Ochsen", ein Bild von „berauschender Farbenwirkung".

Und diese Bilder muß er auch alle verkauft haben, wenn er sie wirklich gemalt hat, denn sie sind, wie wir gesehen haben, in dem Inventar seines Besitzes vom Jahre 1656 nicht aufgeführt.

Und gleichwohl hatte er kein Geld!

Aber die Signaturen des Bildes von Potiphars Frau sind für Rembrandts Geldbeutel sehr betrüblich, da sie eben seinen Namen nicht aufweisen.

Nr. 2 der Abbildungen zeigt eine Stelle dieses Bildes nach einer Original-Photographie der „photographischen Gesellschaft" zu Berlin, der eine Aufnahme aus den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu Grunde liegt, links vom Mantel des Joseph und dicht unter dem Kleide der Frau des Potiphar. Auf dieser Stelle sind viele Signaturen vorhanden. Man wolle sie nach Maßgabe der

beigefügten Zeichnung verfolgen, — besonders Nr. 1, eine Signatur der hellen Art, d. h. eine solche, die mit relativ hellerer Farbe auf die bestimmte Stelle des Bildes aufgeschrieben erscheint. Die Signatur ist rücksichtlich des o und l klarer als bezüglich des B. Sie wird eben von mehreren anderen Signaturen durchbrochen.

Eine große helle Signatur, die mit dem unteren L-Striche begonnen ist und sich schräg nach links hinaufzieht, ist mit II. gekennzeichnet. Die Richtung der Pinselführung ist durch Pfeile gekennzeichnet. Die Signatur III ist dunkel. Sie ist schon — wie auch Nr. 1 — in meinem Werke „Wer ist Rembrandt?" wiedergegeben, doch ist sie hier noch weiter verdeutlicht unter Nr. 3 gebracht. Es zeigt sich, daß auch bei diesem Monogramm das o wie auf der Signatur Nr. 1 in mittlerer Höhe zwischen die beiden anderen Buchstaben hineingesetzt ist. Auch wird dieses Monogramm von einer andern dunkeln Signatur durchbrochen, und links über dem Monogramm steht nochmals der Name.

Die im Ganzen dunkle, mit einem spitzen Gegenstande eingeschriebene Bezeichnung rechts von dem Monogramm III wird bei B und o von dem obern Teile einer hellen Signatur überdeckt, die derjenigen von Nr. 1 ganz ähnlich ist. Auch noch andere Signaturen sind auf dem kleinen Raume aufzufinden. Die Hauptsignatur der rechten Seite stellt sich als eine helle Signatur von der dort gezeichneten Gestalt heraus, IV.

Die Abbildungen Nr. 4 und Nr. 5 zeigen die Stelle über dem Mantel des Joseph in zwei Zuständen. Nr. 4 zeigt den Deutlichkeitsgrad der gewöhnlichen Photographie. Hier scheint eine ganz oder fast ganz indifferenzierte Fläche vorzuliegen. Nr. 5 aber zeigt eine erhebliche Verdeutlichung.

Auf diesem Blatte ist vor allem eine große dunkle Namensinschrift zu erkennen, I, — außerdem eine etwa ¾ so große, II, eine ⅓ so große, III, und viele kleine dunkle und auch einige helle Inschriften in gewöhnlicher und in Spiegelschrift. Alle weisen unzweifelhaft den Namen Bol auf, z. B. IV und V.

Nr. 6 und Nr. 7 endlich geben von demselben Bilde von seiner linken untern Ecke in zwei verschiedenen Größen und Deutlichkeitsgraden die Signatur F. Bl. Das F. hat die von Bol beliebte S-Form. Das „l" hier ist interessant und findet sich auf dem 100 Gulden-Blatte wieder, — wie wir auf den Abbildungen Nr. 9—10 sehen werden.

Ich muß hier etwas von photographischer Reproduktion sprechen. Und zwar muß ich einen Vergleich machen zwischen der alten und der neuen Reproduktion des in Rede stehenden Bildes, die seitens der „photographischen Gesellschaft" zu Berlin gemacht worden sind. Auf der ersteren sind alle Stellen des Bildes naiv und getreu wiedergegeben, die neuere dagegen läßt die helle Bol-Signatur der linken unteren Ecke völlig aus

und setzt diese Ecke überhaupt in eine eigentümliche und gänzlich unmotivierte Helligkeit, die darauf hinausläuft, daß die Bol-Signaturen, die ich i. J. 1891 von dieser Stelle gebracht habe, samt der hellen Signatur, die ich unter Nr. 6 und 7 bringe, nicht zum Ausdrucke gelangen. Die neue Aufnahme bezw. Reproduktion ist also für den Zweck einer exakten Bilderforschung unbrauchbar, soweit die linke untere Ecke des Bildes dabei in Betracht kommt.

Das „Hundertgulden-Blatt".

Nr. 8 gibt eine Stelle des 100 Gulden-Blattes, das Gewand Christi und zwei bezw. drei Personen, wieder, von denen die Verdeutlichungen 9—14 entnommen sind. Nr. 10 ist etwas weiter verdeutlicht als Nr. 9. Man vergleiche das I bei der mit I gekennzeichneten Namensinschrift mit dem I von Nr. 6—7. Es ist dasselbe.

Scharf ausgeprägt und schön geschrieben erscheint das noch von mehreren kleineren Signaturen durchsetzte B, das mit II gekennzeichnet ist. Auch die Signaturen III, IV und V treten deutlich hervor.

Auf dieser berühmten Radierung ist der Name Bol etwa 200 mal eingeschrieben, besonders in die Schatten ist er eingraviert, zumeist als noch dunklere Dunkelheit. Man betrachte auch die Signatur am Schwanze des Hundes und auf dem Steine im Vordergrunde. Aber auch helle Signaturen finden sich, wie man bei Nr. 15

beobachten wolle, die aus dem tiefen Dunkel gegen die rechte obere Ecke der Gravüre herausgezogen ist. Hier ist von dem F nur der obere Teil gekommen.

Die Zeichen von Nr. 9 und 10 sind eingraviert, während der Künstler die Platte umgekehrt gelegt hatte, das Untere nach oben.

Nr. 11 bis 14 zeigen Verdeutlichungen der dunkeln Stelle über den Köpfen der alten Frau und des alten Mannes, die auf dem Abdrucke vom Beschauer aus rechts von Christus stehen. Große und kleine Signaturen hier weisen den Namen Bol auf. Nr. 13 zeigt einen früheren Zustand des photographischen Präparates, und zwar als Positiv gedruckt. Auch ein Positiv ist Nr. 12, jedoch umgekehrt gedruckt. Hier sehen wir bereits als helle Signatur aus dem Dunkel Bol hervortreten. Nr. 11 gibt ein Negativ und Spiegelbild des Abdruckes. Hier tritt dieselbe Signatur dunkel hervor, aber auch rechts auf derselben Stelle erscheint der Name Bol (mit dem Vergrößerungsglase sehr deutlich sichtbar), entsprechend II der Zeichnung. Nr. 14 giebt von der Stelle eine weitere starke Verdeutlichung und 2½ malige lineare Vergrößerung. Hier tritt das B robust hervor, wie es in der Zeichnung wiedergegeben ist. Das o ist noch vorhanden, das l dagegen ziemlich schwach. II ist auf dem Blättchen Nr. 14 nicht mehr enthalten — ich habe zu spät erst darauf geachtet. Dagegen ist eine in den Linienzug des großen B hineingeschriebene kleine Signatur, der

liegende Name Bol, III der Zeichnung, ganz deutlich erkennbar. Außerdem aber ist eine im Inneren der Strichlagen helle Signatur, IV der Zeichnung, herausgekommen, je zwei feine Linien. Auch o und l sind hier vorhanden, jedoch sehr schwach und in der Zeichnung nicht wiedergegeben.

Mit diesen Signaturen des 100 Gulden-Blattes fallen selbstverständlich sämtliche dem Rembrandtbegriffe unterstellten Radierungen ihrem wahren Meister, F. Bol, zu. Auch haben alle diese Radierungen ebenso bezw. entsprechend die Signaturen Bols in sich.

Herr Professor A. Rinclake in Charlottenburg hat sich die große Mühe gemacht, mehrere der hervorragendsten Radierungen, die unter Rembrandts Namen bekannt sind, im Spiegelbilde zu reproduzieren. In der Tat sieht man dadurch leichter die große Menge derjenigen Geheimsignaturen F. Bols, die auf den Platten in gewöhnlicher und nicht in Spiegelschrift eingraviert sind. Besonders interessant sind hiervon die „große Kreuzesabnahme" und „Der Geldwechsler".

4. Die Staalmeester (im Museum zu Amsterdam).

Dieses berühmte Portraitgruppenbild, das die Vorstandsmitglieder der Tuchmacherinnung darstellt, repräsentiert neben dem wunderbaren Familienbilde in Braunschweig das Vollendetste, was F. Bol an Portraits geschaffen hat.

Nr. 16 bringt einen Ausschnitt des Bildes, in dem viele Signaturen enthalten sind, von denen I ganz besonders deutlich hervortritt.

Auf dem Ausschnitte, Nr. 16, aber wolle man einerseits das Netz von Signaturen beachten, das sich ebenso wie in Nr. 2 bei starker Verdeutlichung ergeben hat, aber auch noch ein anderes Moment der Malerei. Der Herr links nämlich ist bei einer Sitzung eingeschlafen, und Bol hat ihn so schlafend dicht neben dem eigentlichen Portrait in den Hintergrund gemalt und dieses latente Bild dann wieder gedeckt. Neben diesem Bilde des Schlafenden aber ist ein anderes, das ihn furchtbar gähnend oder niesend darstellt, wie er den weitgeöffneten Mund nicht verdeckt. Der Künstler hat es sich nicht versagen können, diese charakteristischen Erscheinungen in seinen Hintergrund zu malen, — ein Zeichen, mit welcher spielenden Leichtigkeit er es verstand, charakteristische Portraitköpfe hinzuschreiben, und welchen Humor er bei seiner Arbeit hatte. Durch entsprechende Verdeutlichung könnte man eine ganze Galerie solcher verborgenen Bilder aus Bols Werken zusammenbringen. Der deutlichste Namenszug, Bol, steht auf dem Hute des — von links her — zweiten Mannes. Hervorheben will ich noch eine deutliche Signatur, die über dem Kopfe des ersten Mannes schräg von links oben nach rechts unten eingeschrieben ist, II, ferner III, eine helle Signatur, rechts neben jener.

Viele andere Signaturen sonst, helle und dunkele, in richtiger und in Spiegelschrift, wolle man auf der Abbildung Nr. 16 aufsuchen, IV ist aus diesen noch als recht deutlich hervorgehoben, das B a u f dem Rocke des Mannes links, das ol neben dem Rocke.

Hier ist eine reiche Quelle der verschiedensten hellen und dunkeln Kryptosignaturen des großen holländischen Meisters vorhanden, — eine Quelle auch der Kunstgeschichte, wie man sie sich nicht ursprünglicher wünschen kann.

Es ist eine Blasphemie auf den deutschen Geist, einen Genius, der dieses herrliche Bild deutscher Bürger geschaffen hat, mit einem Charlatan zu konfundieren, der selbst für eine h o h e Summe um dieselbe Zeit ein Bild nicht mehr zustande bringen kann und davonläuft, so daß sich die Sage bildet, der Maler wäre gestorben.

Und diesen schon bei Lebzeiten toten Maler verehren seine Gläubigen nach wie vor, einen — Strohwisch, wie der Direktor des Kupferstichkabinets zu Berlin sich letzthin so sinnig ausdrückte, als er sich wieder einmal Mühe gab, mein Werk „Wer ist Rembrandt?“ zu lästern, als „berüchtigt“ zu benennen, zu sagen, daß meine Sache keinen Freund mehr hätte und daß W. Bode eine „vernichtende Kritik“ über mein Werk geschrieben habe, mir auch Worte in den Mund zu legen, die in meinem Buche n i c h t stehen, auch mit seinem Geiste unvereinbar sind. Auf diese Karikatur einer Kritik habe ich übrigens noch

gar nicht geantwortet. Es kann daher in Frage gestellt werden, wen diese „Kritik" vernichtet, mich oder — Bode. — Nicht die Wunder der organischen göttlichen Natur wollen diese autoritativen gläubigen Kenner bestaunen und verehren, sondern das unmotivierte Gebilde einer verirrten Kinderphantasie genügt ihnen. Nicht für die Vernunft in der Geschichte des Menschengeistes und für die echten Autorzeichen auf den Werken der großen Künstler haben sie Verständnis, sondern plumpe Fälschungen nehmen sie als zureichende Gründe für die angebliche, althergebrachte Lehre von der Geschichte der Kunst, weil sie weder sehen können noch denken.

Aber der Herr Direktor wehrt sich dagegen, zu den Fetischisten zu gehören, als wenn sein „Strohwisch" Rembrandt den lebendigen Menschengeist den Geist eines großen Künstlers mehr als nur markiere.

Aber der denkende Mensch steht eben leicht allein da, kein Freund drückt ihm treu die Hand und steht ihm zur Seite. Es geht dem Denker in der Kunstgeschichte, wie es vielen anderen Denkern gegangen ist, denen die trägen Gläubigen der Tradition nicht zu folgen vermochten. Gleichwohl kann die Wahrheit nicht in Ewigkeit verdunkelt werden und findet schließlich auch ein reifes Geschlecht, das auch den Fragen der Kunstgeschichte so vorurteils- und voraussetzungslos gegenüber steht, wie es bei den alten Wissenschaftszweigen schon jetzt und längst geschieht. Und die Geschichte wird auch zwischen mir und

meinen Gegnern von der weisen Tradition das Verhältnis ergründen: sie wird richten über den Grad der wissenschaftlichen Leistung.

So wird denn auch die Unsicherheit über die Autoren bedeutsamer Werke der alten Meister allmählich aufhören, jene Unsicherheit, die den Bilderbesitzern oft sehr schädlich gewesen ist, den „Autoritäten" die Möglichkeit gab, absprechende Urteile auszusprechen, — die den Handel gestört, die Freude an vielen Werken genommen und von der Entwickelung der Kunst eine falsche und unvollständige Vorstellung gegeben hat, so daß sehr viele und darunter die bedeutsamsten Werke fast aller Schulen in den Museen falsch bestimmt sind.

Die Unsicherheit bei der Bilderbestimmung und der Bestimmung alter Kunstwerke überhaupt ist auch einer der Gründe, aus denen die Museen fast ausschließlich solche Werke erwerben, die bereits lange bekannt sind und dann im regulären Kunsthandel auftreten. Denn jeder Irrtum, ein wahrer oder vermeintlicher, der bei einem seitens eines öffentlichen Museums erworbenen Werke vorkommt, bildet leicht die Veranlassung zu unliebsamen öffentlichen Diskussionen und wohl gar zu einem Skandal; bei diesem haben dann die Gegner ungefähr so viel und so wenig von der Sache gewußt, wie ihre Freunde, wobei aber die Köpfe sich erhitzten und sachliche Gründe nicht bekannt waren, und wobei

diejenigen Beweismittel, die hätten bekannt sein müssen — weil sie aus dem einfachen Augenscheine sich hätten ergeben müssen —, vielleicht eben, weil sie zu klar und einfach waren, übersehen wurden.

Wie man sich auch stellen, was man auch sagen, wie man sie auch abzuleugnen versuchen möge, — wieder und immer wieder, — die latenten Signaturen werden die Bestimmung, die von ihren Meistern ihnen gegeben worden ist, nicht verfehlen. Sie werden ihren Siegeszug halten in einer wahren Wissenschaft, wie Kochs Entdeckungen für die Medizin bahnbrechend gewesen sind. Sie werden die Kunstgeschichte aus dem starren und trügerischen Autoritätenglauben hinausheben in das Gebiet einer freien und wahren Wissenschaft, in der man das alles anerkennt und bewertet, was Klarheit und Wahrheit über die Dinge zu geben imstande ist, um die es sich handelt.

Nicht wertlos und ein Hirngespinst müßigen Träumens sind meine Entdeckungen, sondern die Ergebnisse zielvoller, entsagungsvoller, unentwegter und schwerer geistiger Arbeit; sie haben es nicht verdient zum Gespötte geistverlassener Famulusnaturen herabgewürdigt zu werden, wie es geschehen ist.

Die latenten Signaturen sind da und beanspruchen ihr Recht, wenn anders die „Kunstgeschichte" wirklich eine „Wissenschaft" ist und nicht ein dilettantisches Ding eitler

Selbstbespiegelung und ein Märchenbuch für große Kinder von Kindern, die ihren Mitmenschen und ihrer Nation durch falsche Bilderbestimmungen schon mehr Schaden gemacht haben, als man je gedacht hat.

Probleme der Kunstwissenschaft.

Das Arbeitsgebiet, das oeuvre des begrifflichen „Rembrandt" entspricht noch nicht vollständig demjenigen des wirklichen Künstlers, von dem die Werke herstammen, die man unter dem Namen „Rembrandt" in der Hauptsache begreift. Es gibt eben Gedankendinge, Probleme, an die eine traditionelle Kennerschaft nicht herankann; denn das sind eben Probleme höherer, geistiger Art, und die Kennerschaft, die doch nur eine Art von Handwerk des Geistes ist und, wenn nicht auf den Handel und das Sammeln, so auf den bloßen Genuß der Werke der Kunst abzielt, nicht aber auf die Quellen der Erkenntnis, fühlt weder den Beruf, noch die Kraft in sich, bis zu diesen vorzudringen.

Diese Probleme können nur gelöst werden durch ein rationelles, wissenschaftlich rücksichtsloses, d. i. vorurteilsloses Denken. Diese Strategie des Geistes hat die Kennerschaft eben nicht und daher bleibt sie, wenn ich so sagen darf, in dem Kommißdienste stecken und hat höchstens eine Taktik persönlicher Natur, die auf eine gegenseitige Unterstützung ihrer Mitglieder und gemeinsame Be-

kämpfung der Gegner hinausläuft und nur äußerlich bleibt. Es ist nicht jene Strategie des Geistes, die über den Substraten der Kenntnis steht und zu einer Erkenntnis vordringt, einer Erkenntnis nach Gründen und Zwecken, für die auch die kunsthistorischen Substrate nur ein Teil des gesamten geistigen Materials sind, das — untereinander logisch abgewogen — einander balanziert und ein lückenloses organisches Denken bildet, das nach Grund und Folge, entsprechend den Ursachen und Wirkungen der natürlichen Erscheinung, wohlgeordnet ist.

Diese Ordnung auch in der kunsthistorischen Erkenntnis herbeizuführen, ist der Zweck einer kunsthistorischen Wissenschaft.

Als Beispiel eines Problems dieser Art will ich hier nur eine Frage aufwerfen, aus der — wie Strahlenbündel — Lichter nach allen Seiten schießen und den Weg erhellen, sobald man sie gelöst hat. Ich frage: von wem stammt das Bild der Straßburger Galerie Kat. Nr. 91, „Der Astronom und seine Frau", — das Doppelportrait des großen Astronomen und Physikers Christian Huygens und seiner Gattin, das dort einem „unbekannten Holländer um 1660—1670" zugeschrieben wird?

Es ist bezeichnend, daß die traditionelle Kennerschaft, die sich als die Wissenschaft von der Kunst ausgibt, die — noch in unserer Zeit — den Dünkel hat, eine Wissenschaft zu sein, — es ist bezeichnend, sage ich, daß diese Kennerschaft vor der Frage

hat stehen bleiben müssen, ohne sie beantworten zu können.

Und Fragen dieser Art gibt es mehrere. Alle aber bleiben sie unbeantwortet oder werden beantwortet nach Art eben dieser dünkelhaften Kennerschaft, die nur einer konfusen, kindlichen Tradition nachbetet und dem suchenden Geiste statt Klarheit einen chaotischen Geistesnebel, statt Gründe persönliche Autorität einer quasi-wissenschaftlichen Diktatur, statt Wahrheit nur Märchen vorführt, Märchen, Sagen, Legenden für große Kinder.

Und so sind denn auch die Repliken dieser Kennerschaft, die sich für eine Wissenschaft ausgibt: Gerede und Schimpfen, statt der Gründe Dünkel, statt Brot Steine, statt einer allgemeinen Sonne mehrere Lampen, deren jede nur eine Ecke des Gemaches für sich ein wenig erhellt und manche Stellen dunkel läßt, als wäre es nicht *ein* Geist, aus dem alles ist, was ist, sondern lauter Einzelspuk, der keinen Zusammenhang hat.

Ja, so sind auch ihre Repliken, wie denn einer ihrer Führer, Shakespeares Worte falsch auffassend, sagt: „Gründe sind billig wie Brombeeren", — während der große Brite einen unternehmenden Mann sagen läßt: „Und Gründe will ich anführen, *als wenn* Gründe so billig *wären* wie Brombeeren".

Aber solche oberflächlichen, falschen Auffassungen von dem Sinne der Aussprüche großer Denker kennzeichnen den selbstgefälligen Dünkel jener traditionellen Kenner-

schaft, der die großen Probleme der Wissenschaft fremd und so verhaßt sind, daß sie nur Ausdrücke der Wut für diese findet, die auch Worte von mir lügnerisch-falsch zitiert oder Aussprüche mir unterlegt, die ich nicht getan habe, und die für den Sinn der Ausführungen meines Werkes „Wer ist Rembrandt?“ kein Verständnis hat.

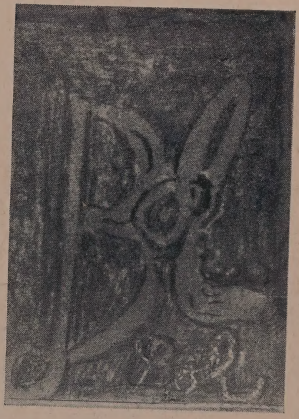
Druck von Edmund Stein in Potsdam.

Tafel 1.

Ein Selbstbildnis im Palazzo Pitti zu Florenz,
Kat. Nr. 60.

Nr. 1.

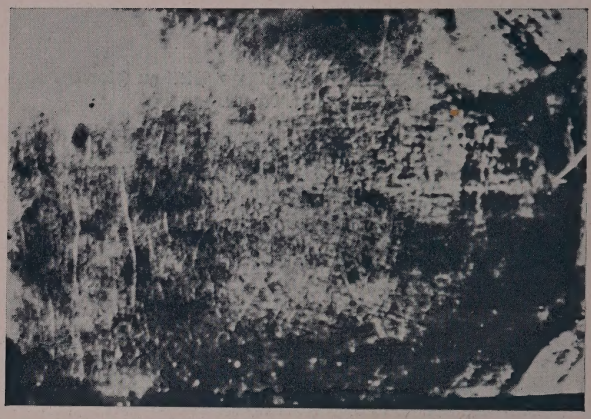
Zeichnung zu Nr. 1.



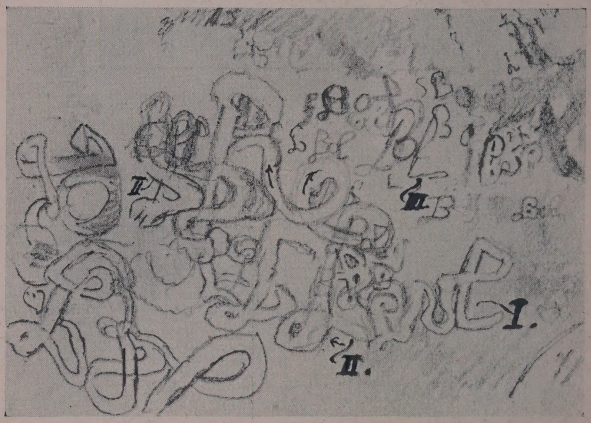
Lautner: Rembrandt?

Tafel 2.

Potiphar's Frau verklagt Joseph.
Nr. 2.

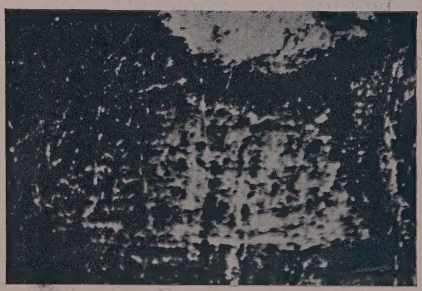


Zeichnung zu Nr. 2.



Nr. 3.

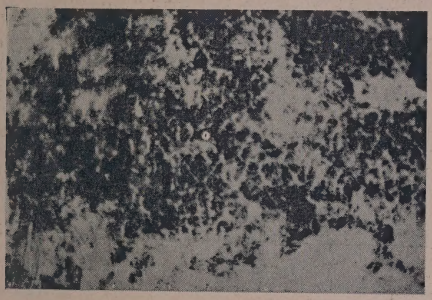
Zeichnung zu Nr. 3.



Tafel 3.

Potiphar's Frau verklagt Joseph.

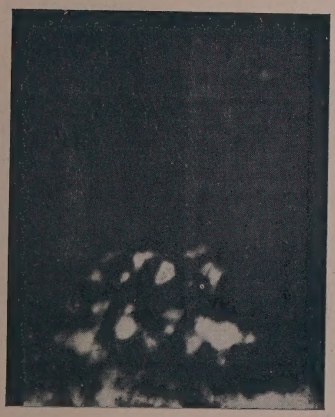
Nr. 4.



Nr. 5.

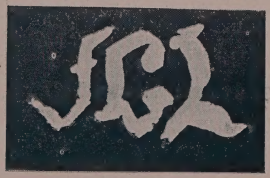
Zeichnung zu Nr. 4—5.

Nr. 6.



Nr 7.

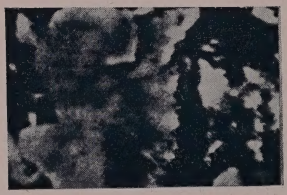
Zeichnung zu Nr. 6 und 7.



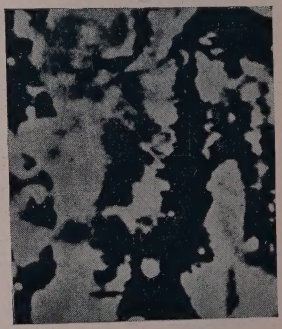
Tafel 4.

Das „Hundert-Gulden-Blatt" — Radierung.
Nr. 8, Ausschnitt.

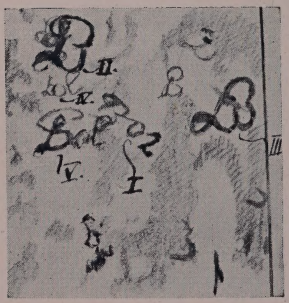
Nr. 9.



Nr. 10.



Zeichnung zu Nr. 9 und 10.



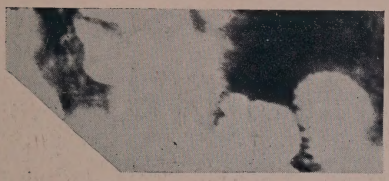
Das Hundert-Gulden-Blatt.
(Radierung).

Lautner: Rembrandt?

Tafel 5.

Das „Hundert-Gulden-Blatt".

Nr. 13 (Ein Positiv).

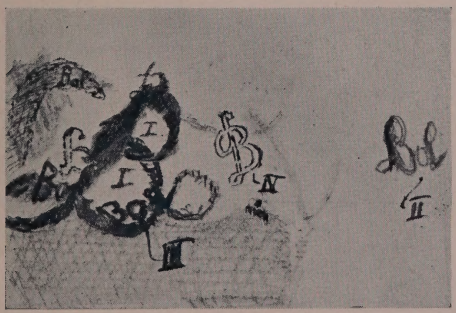


Nr. 12 (Ein Positiv, Spiegelbild von Nr. 13.)

Nr. 11 (Negativ, entsprechend der Platte).

Nr. 14 (Negativ, Vergrößerung von Nr. 11).

Zeichnung zu Nr. 11 und Nr. 14.



Tafel 6.

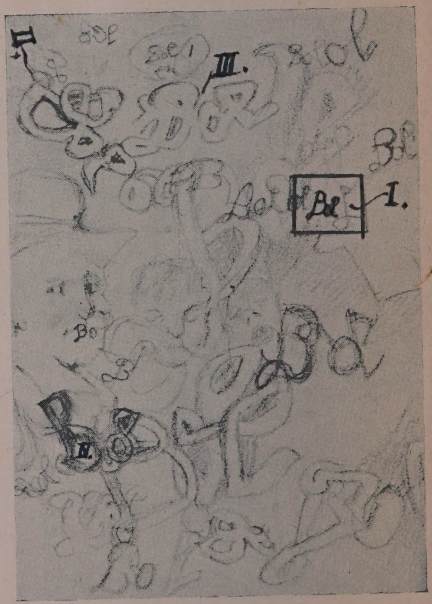
Zeichnung zu Nr. 15.

Nr. 15.

Aus dem Hundert-Gulden-Blatt.

Nr. 16.

Zeichnung zu Nr. 16.



Die Staalmeester.

Lautner: Rembrandt?

86-B 118

THE BUCHHDLG.
SKOPNIK
N N.W.7.
CROIXARDSTR.1